Cuvânt înainte

Când din bugetul ţării se alocă pentru cultură cifre năucitor de mici şi se cheltuiesc miliarde pentru nişte alegeri, de pildă, de care este nevoia doar ca viaţa noastră politică să pară mai trepidantă şi tot felul de capete seci să-şi afle rostul pe lume, destinul nostru cultural stă sub nori negri. Într-un asemenea moment (când avem şi de recuperat cinci decenii de stat în întuneric şi chinuiţi de tot felul de cenzuri şi opresiuni), fiecare dintre noi trebuie să devină conştient că dacă nu ne-luptăm acum, mai târziu va fi degeaba. Colegiimei de breaslă care au editat, în ultimii ani, revista "Teatrul azi" s-au luptat enorm pentru a-i asigura apariţia. Au funcţionat cu o vagă subvenţie de la stat, au lucrat fără să aibă un fax, copiator sau calculator (în vreme ce tot felul de instituţii de stat neculturale gem de logistică modernă) într-un sediu îngheţat iarna, sufocant vara. N-au avut bani pentru deplasări când în ţară există peste 40 de teatre, nu şi-au putut plăti colaboratorii decât rar şi cu sume modice.

Luni de zile nu şi-au luat nici ei salariile (mizere, de altfel), căci depindeau de vânzarea revistei. Cred că nimeni nu-şi închipuie că trei redactori, capabili în profesiunea lor, sunt în stare să vândă şi produsul minţii lor dacă nu pot angaja oameni care să se ocupe de distribuţie. Au luptat pentru a împiedica dispariţia acestei reviste, reprezentând memoria teatrului nostru de-a lungul a 42 de ani, au luptat până au ostenit. Şi "Teatrul azi" şi-a încetat apariţia la începutul acestui an. Ei erau conştienţi de necesitatea revistei. În vremea aceasta, guvernele, care s-au succedat la cârma destinelor noastre, au dat bani mulţi şi preţioşi pentru bodyguarzi ca să apere parlamentari somnolenţi cu trecut de securişti sau prezent dubios. Guvernul şi Parlamentul nu găsesc nici firimituri financiare ca să-şi apere cultura. În timp ce toate revistele de cultură sunt în situaţii absolut dramatice, parlamentarii, fără jenă, şi-au votat salarii astronomice, indemnizaţii de şedinţă, limuzine, telefoane mobile, case, vacanţe, reduceri în toate cele, călătorii în străinătate într-un număr incredibil şi, în opulenţa lor sfidătoare, hotărăsc legi cât mai încurcate cu putinţă.

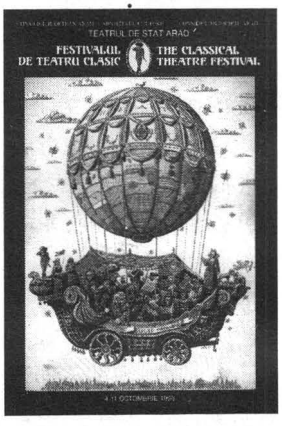
Acestea fiind spuse, să ne întoarcem la revista "Teatrul azi", pe care am preluat-o în ziua de 4 noiembrie în urma unui concurs fără concurent (se dădea a doua oară din lipsă de combatanţi). Cititorii revistei sunt, sper, convinşi de importanţa unei publicaţii de specialitate şi vor înţelege dorinţa mea de-a o face să revină în câmpul atenţiei lor, de aceea le şi cer sprijinul moral. Revista va primi o minimă subvenţie de la Ministerul Culturii, iar pentru completarea costurilor de apariţie va fi nevoie de sponsori, de publicitate ş.a.m.d. Orice sprijin de acest fel va face lupta redacţiei mai uşoară, căci toată lumea înţelege că este vorba din nou de luptă pentru supravieţuire. Pentru primul număr am primit ajutorul colegilor de breaslă şi al câtorva tineri teatrologi şi filologi, parteneri în munca viitoare. Le mulţumesc tuturor!

Ce ne propunem? În primul rând, o revistă de actualitate teatrală, cu reacţii cât mai prompte la fenomen. Am dori, apoi, să fixăm în paginile revistei şi ceva din ceea ce a fost şi este teatrul românesc şi cel din lume prin momentele sale de vârf şi personalităţile sale de excepţie. Un miez de teorie teatrală nu va lipsi din nici un număr. Am mai dori ca redacţia noastră să fie un loc unde oamenii de teatru să-şi dea întâlnire, unde să vină cu propuneri şi să ne aducă articole. Paginile revistei vor fi deschise tuturor celor ce au de spus ceva util teatrului şi oamenilor săi. Nu ne vom sfii să fim exigenţi, să semnalăm anomaliile sau impusturile care rănesc existenţa teatrului, nici să pornim polemici ori să răspundem când este cazul. Nu ne propunem un ton împăciuitor, ci dimpotrivă. Dacă practicienii serioşi ai scenei vor descoperi erori în munca noastră, dacă, uneori, entuziasmul sau intoleranţa sau lipsa de experienţă vor duce la nemulţumiri, aşteptăm înţelegere şi sfatul cel bun spre îndreptare.

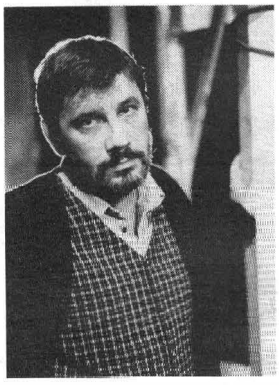
Nu ştiu pentru câtă vreme tinerii mei colaboratori sau maturii critici, scriitori, oameni de teatru care ne vor onora cu semnătura lor, şi cu mine vom putea duce lupta de supravieţuire; oricum ne propunem să o ducem fără reticenţe, iar când vom obosi vom invita să preia altcineva ştafeta, doar revista să nu dispară. Până atunci, vă invităm să fiţi mereu alături de noi şi vă mulţumim dacă ne citiţi.

Florica ICHIM

Coperta I: Mariana Mihuț în „Petru" de Vlad Zografi



Coperta IV: Mihai Măniuțiu



SUMAR

pag

1 Cuvânt înainte

3 Festivalul Național de Teatru

22 Din festivalurile toamnei

28 Eveniment: Festivalul Internațional al Teatrelor de Marionete

29 În avampremieră: Festivalul Teatrelor Naționale

42 Companii independente

49 Jerzy Grotowski

66 Cartea de teatru

67 Spectacole

104 Memoria Teatrului românesc

108 Memoria revistei „Teatru"

113 Album color

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 3-4-5-6/1998

Board:
Cristina Dumitrescu
Marina Constantinescu
Constantin Paraschivescu
Florica Ichim (redactor șef)
Mircia Dumitrescu (viziune grafică)

Echipa redacțională:
Carmen Stanciu
Oana Borș
Ioana Ichim
Elena Martonos
Octavian Saiu

Revistă editată cu sprijinul Ministerului Culturii
Tipar:
Imprimeria „Coresi"

Festivalul Național de Teatru

Cristina DUMITRESCU

Mai multe întrebări pentru un singur festival...

Există încă - pentru câtă vreme? - numeroase festivaluri de teatru în România. Mai mult sau mai puțin structurate, mai mult sau mai puțin reușite, mai mult sau mai puțin sortite să dăinuie. Necesare toate, cred eu, măcar pentru meritul de a alcătui, laolaltă, un glosar de preocupări și reușite ale teatrului românesc într-un moment dat.

Mai toate aceste festivaluri își alcătuiesc programul de spectacole după criteriul valorii, desigur, dar și al încadrării într-o temă: teatru clasic, comedie, dramaturgie românească, dramaturgie contemporană, teatru atelier, pentru tineri și așa mai departe. Am spus "mai toate" pentru că Festivalul Național face excepție, singura "figură impusă" fiind circumscrierea în spațiul unei stagiuni anume, nu al unei teme. Un avantaj pentru selecționer? Poate că da, însă și un motiv de meditație (să nu-i spunem neliniște) în plus. Dacă în cazul celorlalte festivaluri lista de titluri se alcătuiește aproape de la sine (să recunoaștem, într-o stagiune nu sunt mai mult de șapte-opt spectacole măcar meritorii care să răspundă *exact* uneia dintre temele citate), pentru selecționerul "națională" problema e puțin mai complicată. Mai întâi pentru că este, nu o singură dată, în situația de a aduna mere cu pere, ceea ce știm cu toții din clasele primare, nu poate da o *sumă*. Dă însă - trebuie să dea, dacă alegerea a fost corectă - o imagine concentrată a stagiunii, cu ceea ce a avut ea definitoriu. Si definitorii pot fi, de la caz la caz, coerența sau lipsa de coerență a preocupărilor, existența sau inexistența titlului de referință, prezența sau absența inovației autentice. Mă rog, o viață de stagiune, așa cum a fost...

Există, apoi, multe întrebări cărora trebuie să le răspunzi. De tipul: între spectacolul, chiar mai puțin reușit prin raportare la propriile performanțe, al unui mare artist și încercarea imperfectă care "anunță" totuși ceva a unui începător, ce alegi? Le așezi alături, riscând să scoți în evidență mai ales oboseala unuia ori neîmplinirile celuilalt? Care este soluția? Probabil mai multe. Bunăoară, să inventezi o nouă secțiune - teatru tânăr.

Si încă o întrebare: dacă un anumit spectacol al unui teatru reprezintă - raportat doar la instituția în cauză - un semn important de redresare, după o lungă hibernare, ai dreptul să ignori acest semnal? Nu este un "accent tonic" al stagiunii faptul că unul dintre teatre "pierdut a fost și s-a aflat"? Dar, invers, e corect ca prezența *acelei* montări în programul festivalului să înlăture (nu poți să iei câte spectacole îți trăznește prin minte!) o alta, uneori chiar un pic mai bună, pentru simplul motiv că teatrul al doilea nu a parcurs, înainte, o perioadă de regres, că producția lui a fost și este constant meritorie? Orice alegere ai face, un lucru e sigur: va fi contestată. De unul sau de celălalt dintre teatre sau mai curând (experiența a dovedit-o, dragi tovarăși) de amândouă.

Mai vreți întrebări? Mai avem, dar măcar dumneavoastră să trăiți în liniște și voie bună...

Festivalul Național de Teatru

Duminică, 29 noiembrie

Deschiderea oficială
19.00
Azilul de noapte de Maxim Gorki.
Regia Ion Cojar.
Teatrul Național din București

Luni, 30 noiembrie

16.30
Ușa închisă de Graham Reid. Regia Vlad Massaci.
Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț
17.00 și 22.00
Și cu violoncelul ce facem? de Matei Vișniec.
Teatrul Național Timișoara. Teatrul "Csiky Gergely" Timișoara și Fundația pentru o Imagine Liberă
18.30
Lungul drum al zilei către noapte de Eugene O'Neill.
Regia Alexandru Dabija.
Teatrul Nottara București

Marți, 1 decembrie

16.30
Ușa închisă de Graham Reid.
Regia Vlad Massaci.
Teatrul Tineretului Piatra-Neamț
19.00
Orestia adaptare după Eschil.
Regia Silviu Purcărete.
Teatrul Național Craiova

Miercuri, 2 decembrie

17.00
1794 adaptare după Camil Petrescu, G. Bühner și P. Weiss.
Regia Alexandru Darie.
Teatrul Lucia Sturdza Bulandra

Joi, 3 decembrie

19.00
Livada de vișini de A.P. Cehov.
Regia Vlad Mugur.
Teatrul Maghiar Cluj

Vineri, 4 decembrie

19.00
Dom Juan de Molière.
Regia Silviu Purcărete.
Théâtre de l'Union Limoges

Sâmbătă, 5 decembrie

17.00
Conu' Leonida față cu reacțiunea de I.L. Caragiale.
Regia Claudiu Goga.
Teatrul Dramatic Brașov
19.00
Petru de Vlad Zografi.
Regia Cătălina Buzoianu.
Teatrul Lucia Sturdza Bulandra București
19.00
Dom Juan de Molière.
Regia Silviu Purcărete.
Théâtre de l'Union Limoges

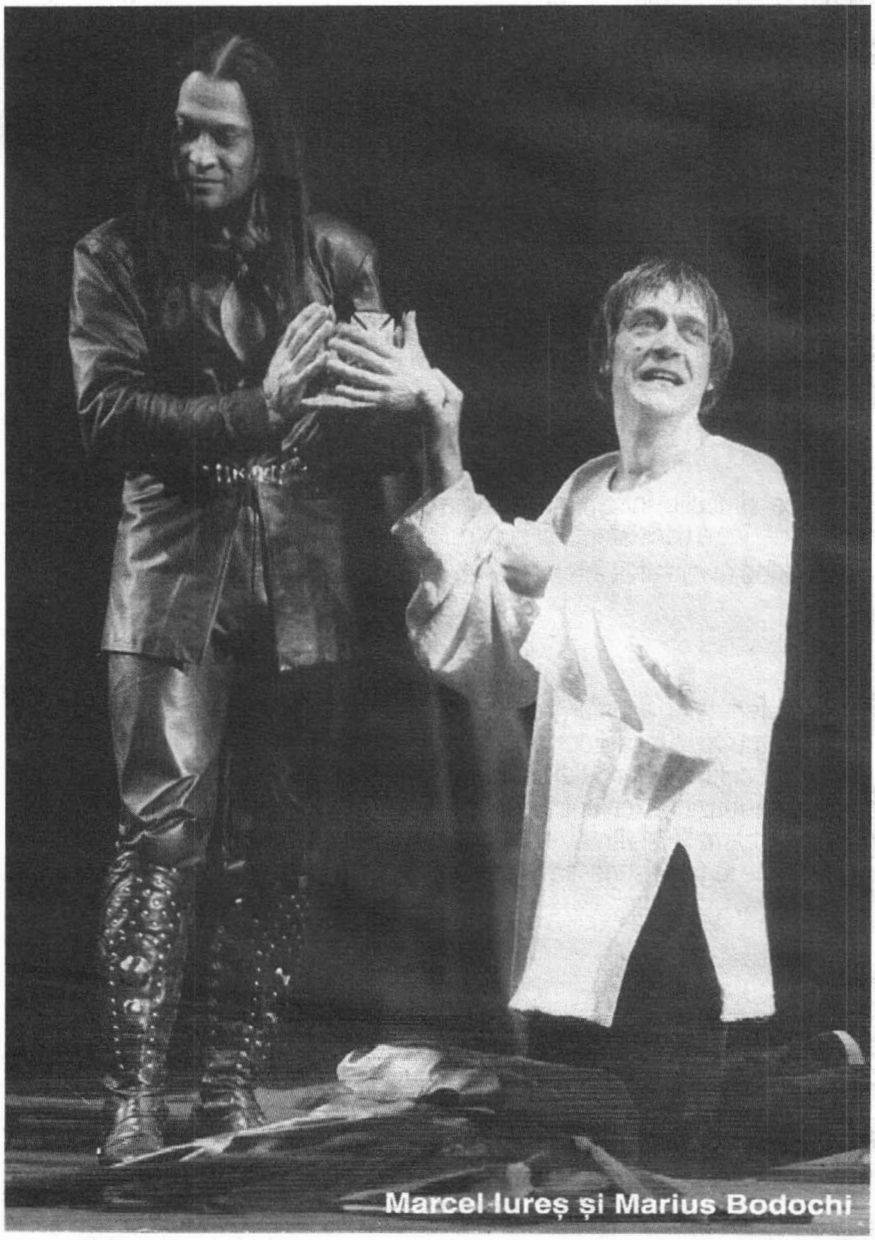
Duminică, 6 decembrie

17.00
Conu' Leonida față cu reacțiunea de I.L. Caragiale.
Regia Claudiu Goga.
Teatrul Dramatic Brașov
19.00
Richard II de William Shakespeare.
Regia Mihai Mănuțiu.
Smart Productions și Teatrul Național București
Ceremonia de închidere

Festivalul Național de Teatru

Selecția oficială comentată de presă

RICHARD II. Teatrul Național București



Marcel Iureș și Marius Bodochi

Era inevitabilă întâlnirea lui Mihai Măniuțiu, acest fin eseist al lucidității, cu Richard II, "regele histrion!". În ordinea exorcismelor necesare, "dedublarea e o condiție a cunoașterii", iar "actul ludic o demiurgie sui-generis", afirmă Mănuțiu, furnizând indirect și motivația alegerii sale: "Rolurile adoptate odinioară în scopul supraviețuirii ne-au transformat într-o variantă recviemică a naturii".

Irina COROIU

22

Muzica gregoriană, Berlioz, Saint-Saëns, Stravinski, costumele și decorurile Doinei Levintza, mișcarea coordonată de Malou Iosif slujesc fericit poemul teatral compus de Mihai Măniuțiu. Ce s-a redus din text este grăit prin sunete, culori, gesturi, lumini și spectacolul arată ca o minune dăruită nouă, participanți ce împărtășesc cu eroii bucuria, durerea, melancolia și înțelepțirea, într-o constantă stare de comuniune cu scena.

Florica ICHIM

România liberă, 11 mai 1998

O întâlnire cu această tulburătoare dramă istorică shakesperiană, ce n-a mai văzut luminile rampei în Capitală din octombrie 1966 - când s-a jucat la Teatrul Mic, în regia lui Radu Penciulescu, cu Victor Rebengiuc în rolul titular - de data aceasta în viziunea regizorului Mihai Măniuțiu, cu interpretul său preferat, coleg de generație și de idei, Marcel Iureș, cu decorurile și costumele semnate de Doina Levintza, nu putea fi decât plină de emoții și dătătoare de bucurii.

Curentul, nr. 107, 12 mai 1998 — *Ileana BERLOGEA*

Tratate în două chei și registre diferite, cele două părți ale spectacolului te poartă de la parodia ironică, autoironică, cinică și ludică la dramă și tragedie. Cadrul montării este conceptul de teatru în teatru, vizualizat ca atare în prima parte. [...]
Richard bate gongul, invitându-ne să păşim pragul ficțiunii și să intrăm într-un joc al vieții și al morții, al iubirii și trădării. [...]
Călău și victimă, cel care presară ruinarea, dar mai cu seamă autoruinarea, Richard este o radiografie a eșecului. De fapt, spectacolul propune o stilizare a violenței prin descărnare până la os pentru a fi observabil mecanismul descris de Jan Kott. [...]
Emoția, tensiunea, rigoarea, inventivitatea, puterea cuvântului, a costumului, a culorii, puterea sonorităților remarcabil prelucrate, poezia luminilor sunt toate prezente pe scenă și-l farmecă pe spectator.

România literară, 1-7 iulie 1998 — *Marina CONSTANTINESCU*

Mihai Măniuțiu face parte dintre regizorii care se mișcă foarte ușor pe tărâmul pururi de explorat al dramaturgiei shakespeariene. Foarte ușor și foarte liber. Atât de liber încât își îngăduie să trateze textul piesei ca pe o "canava" (trimiterea e la scenariile Commediei dell'arte, ce se cheamă în termeni tehnici, canavale) pe care brodează, cu admirabilă nonșalanță și incontestabilă măiestrie, gânduri și obsesii proprii, ba chiar și acțiuni puse în seama personajelor.

Scena — *Alice GEORGESCU*

[...] un permanent glissando între planul real și cel simbolic, între materialitatea gestului conceptualizat, desfășurat cu o caligrafie proprie ritualului, și aura lui metafizică, între consistența și plasticitatea mișcării scenice, pe de-o parte, și valențele sale metaforice, mereu grăbite să înaripeze inițiativa interpretativă a privitorului.

Expres magazin, 14-21 mai 1998 — *Ion PARHON*

Mihai Măniuțiu recreează Golgota erorilor și suferințelor acestui "rege slab", așa cum a fost ea transfigurată de Shakespeare în amplul spațiu al scenei mari - platou vast, lăsat liber, dar îmbrăcat fastuos în roșu, scăldat în faldurile cortinelor și baldachinelor - de culoarea pasiunii, focului și a sângelui (decorurile, ca si costumele orginale și inspirate: Doina Levintza). El propune - în acordurile unei muzici excelent alese (pagini din Stravinski, Berlioz, dar și din melosul gregorian etc.), ce se revarsă generos, dramatic și ritmic, - o succesiune de tablouri-metafore dinamice și deosebit de plastice. Aceste tablouri se impun și prin forța de sugestie a mișcării și, de fapt, a pantomimelor (imaginate, supravegheate de Malou Iosif).

Curierul național, 16-17 mai 1998 — *Natalia STANCU*

În spectacolul lui Măniuțiu am văzut mai cu seamă o tragedie a dezmeticirii, a descoperirii reversului și, poate, oricât de prozaic ar suna, a dezvățului. Dezvăț dureros, infirmizant și, de fapt, cu neputință de dus până la capăt, până la ștergerea deplină a învățului. [...]
Nu este doar foarte frumos, "foarte vizual" Richard al II-lea creat de Mănuțiu; este și foarte cald, emoționant, foarte omenesc. Nu scuză, nu acuză, încearcă să înțeleagă totul cu un fel de ales sentiment de fraternitate.

România literară, 3-9 iunie 1998 — *Cristina DUMITRESCU*

Ștefan Sileanu și Valeria Seciu

Lungul drum al zilei către noapte

Teatrul "Bulandra"

Alexandru Dabija a epurat textul de liane, de ceea ce este datat și poate deveni obositor, astfel încât axa spectacolului, și a interpretării lui față de piesă, se citește limpede: acuta lipsă de comunicare, poate cea mai gravă formă de boală care a contaminat vremurile noastre. [...]

De aceea, în prima parte a spectacolului, traseele personajelor nu se intersectează pe scenă. Actorii nu se privesc, își vorbesc parcă de sub clopote de sticlă, aseptice. Adresarea este abstractă, generalizatoare. [...] Ceva din atmosfera lui Beckett sau Ionescu bântuie începutul. Trei bărbați și o femeie alunecă prudent pe pojghița subțire a existenței, ca patru Budha ce-și acoperă cu mâinile ochii, urechile, gura, refuzând orice formă de dialog. [...]

Abordarea registrului realist este interesantă la toate palierele spectacolului, bazat în mod profund pe text, pe relațiile pe care cuvintele le nasc. În această cheie nu au mai lucrat scenografii Irina Solomon și Dragoș Buhagiar. Decorul lor realist-naturalist, studiat până în cele mai mici detalii - covorul strâns și ghemuit în stânga scenei, care nu se desface decât cu anumite ocazii, tablourile jucăușe și repetitive, ceasul, veioza, lemnul pereților vopsit în verde - are trei planuri în profunzime, delimitând tot atâtea spații de desfășurare a acțiunii, lărgind-o, concretizând locurile de pândă și supraveghere. Luminile rafinate însoțesc drumul zilei către noapte, umbresc fețele ce-și ascund expresia sau le dezvăluie în plin chinul. Costumele și machiajul însoțesc personajele nu ca simple accesorii, ci ca semne care personalizează.

România literară, 25-31 martie 1998

Marina CONSTANTINESCU

Apropiindu-se de drama oneilliană, Alexandru Dabija pare a fi dat la o parte tot ce şi-a construit ca discurs regizoral propriu inconfundabil. Pare, doar. Pentru că Dabija este consecvent în esenţa discursului său. El apără, mereu şi mereu, sâmburele de frumuseţe şi puritate al vieţii. Cum acest sâmbure este vulnerabil şi întotdeauna ultragiat, ceea ce ne spune, în spectacolele sale, Alexandru Dabija este foarte important.
Şi pentru ca totul să fie cât se poate de limpede, regizorul are curajul să aducă pe scenă un spectacol realist, în care actorii îşi pot da măsura trăirii, în care scenografii sunt obligaţi să facă mobile care funcţionează, uşi active şi cu sens, lămpi care au rosturi exacte, tapet cu aer de adevărat. Sunt convinsă că pentru Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar încercarea a fost grea (poate chiar chinuitoare pentru că facultatea nu i-a înarmat pentru asemenea probă), însă izbânda e deplină. Cuplul lucrează de la absolvenţă cu Alexandru Dabija şi, în pofida personalităţii lor puternice, îl urmează pe regizor în toate demersurile lui cu o credinţă creatoare ce le priește tuturor.. Tinerii scenografi construiesc un interior care, în mod paradoxal, înseamnă altceva pentru fiecare personaj. Este casă de relaxare pentru şeful familiei, ziduri oribile şi claustrante pentru eroină, spaţiu fără semnificaţie pentru ceilalţi.
[...] Valorificarea textului mi se pare de o deplină contemporaneitate. Dabija povesteşte despre fiinţe rănite unor fiinţe rănite.

România liberă, 24 martie 1998 *Florica ICHIM*

Montarea nu se distinge prin ceea ce trece îndeobşte drept viziune: tratare şocantă cu orice preţ, forţarea unor semnificaţii neapărat actuale. Regia lui Dabija e subtil realistă, ghidată de un rafinat simţ al detaliilor şi, mai ales, al dozajului. O întoarcere la teatrul iluziei, desigur. Dar fără iluzia voyeuristă că urmăreşti, fără a fi observat, o dramă reală, un asemenea text nu ar mai avea nici o şansă.

Libertatea, 9 martie 1998 *Victor SCORADEŢ*

Opţiunea lui Alexandru Dabija pentru piesa lui O'Neill şi pentru maniera clasică de lucru nu este deloc neaşteptată, dacă ne amintim că, mai totdeauna, regizorul apelează la texte, nu la pretexte, că în spectacolele sale viziunea regizorală creşte din dramaturgie, e un comentariu cu mijloacele scenei şi nu o simplă colecţie de imagini animate, gândite să "dea bine" şi atât. [...]
Stilul auster al regiei, refuzul împrăştierii de "semne" în dreapta şi în stânga, pe parcursul spectacolului, dă o extraordinară pregnanţă imaginii din final. [...]
Aceeaşi fină şi totodată revelatoare investigare a unui univers uman, aceeaşi laconic-nuanţată artă a povestirii (prin imagine, în acest caz) constituie şi amprenta scenografiei semnate de Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar, combinaţia delicateţe+umor dând, ca şi în cazul regiei, excelente rezultate.

Cotidianul, 16 martie 1998 *Cristina DUMITRESCU*

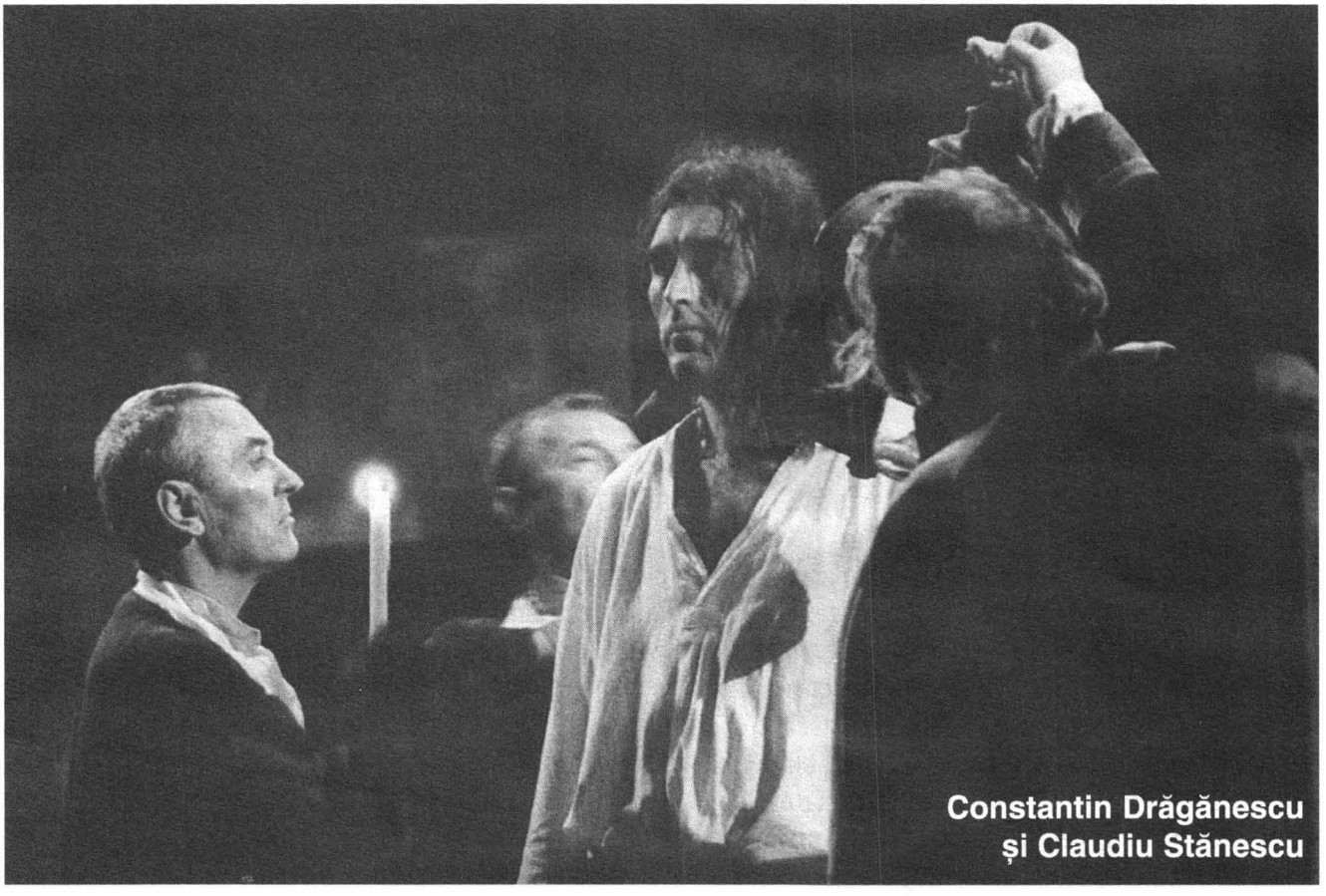
"Lungul drum al zilei către noapte" e o alegere îndrăzneaţă din partea unui teatru, care de câţiva ani buni, a instituit pe scena sa tradiţia unor texte mai uşoare. [...]
Pentru a asigura succesul înscenării unui text atât de puţin "delectabil", Teatrul "Nottara" a apelat la colaborarea unui regizor, Alexandru Dabija, a doi scenografi, Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar, şi a unei actriţe, Valeria Seciu, care fac parte, incontestabil, dintre stelele profesiunilor respective, aşezându-le alături, din "grădina" proprie, o vedetă, Ştefan Sileanu, şi trei actori mai tineri, dar cu o "cotă" deja stabilită.

Rampa, 25 martie 1998 *Alice GEORGESCU*

Spectacolul în regia lui Alexandru Dabija reprezintă o restituire a textului - ca o pregnantă operă scenică - sub semnul adevărului și simplității. [...]
Aș remarca ca semne ale modernității: surdina pusă patetismului confesiunilor și revelațiilor, și modelarea lor cu un plus de umor (chiar negru); subtextele ce îmbogățesc dominantele fiecăreia dintre compoziții; accentul mai acuzat pe problematic și ambiguu. În viziunea lui Alexandru Dabija eroii sunt monade închise; piesa nu urmărește atât dezvăluirea situațiilor și revelarea adevărului, cît situarea eroilor, asumarea definitivă de către ei a adevărului amar - de neînlăturat.

Curierul național, 26 martie 1998

Natalia STANCU



Constantin Drăgănescu și Claudiu Stănescu

1974. Teatrul "Bulandra"

Amestecul de bine și de rău ivit din clipa câștigării libertății prin revoluție, primejdia permanentă adusă de spectrul teroarei, inconstanță și consecvență, ură și iubire, răzbunare și iertare, dăruire generoasă și arivism, mase manipulate, conducători abjecți, corupți și eroi - totul, într-un amestec aparent incoerent, vorbește despre ce am traversat și traversăm. [...]
Spațiul sălii de la Grădina Icoanei, regândit de scenografa Maria Miu, îi permite regizorului să-și poarte acțiunea la multiple niveluri, în diverse planuri și printr-o înglobare permanentă a publicului. Suntem parte și martori. [...] Din când în când, tensiunea se adună nod, echilibrul de forțe din înfruntarea istorică se răstoarnă dramatic, noi participăm fără reținere, pentru ca, brusc, distanța dintre noi și fapte să se dilate și peste tot ce-a fost tragedie, durere, trece unda deriziunii. Prologul spectacolului - un rezumat al finalului - introduce publicul, printr-o superbă imagine scenică, în lumea pe care o vom vedea, o lume în care viața unui om, erou sau călău, nu are valoare. [...] Și regizorul ne demonstrează, ajutat de actori, că ființele ce le-au conceput în scenă merită viața, nu moartea.

România liberă, 29 ianuarie 1998

Florica ICHIM

1794 este anul care dă titlul spectacolului şi reprezintă momentul în care au murit deopotrivă acuzaţi şi acuzatori, cei condamnaţi la moarte şi cei care i-au condamnat, toţi figuri determinante ale Revoluţiei Franceze începute în 1789. Producţia nu este o reconstituire istorică a Revoluţiei Franceze, ci un spectacol despre sacrificiu, fanatism, despre pierderea şi distrugerea unor idealuri, despre durere, voluptatea şi fascinaţia durerii, despre spiritul perioadei respective dar, mai ales, despre spiritul unor astfel de momente de schimbare, de dezintegrare a unei lumi în încercarea de a închega o nouă ordine. Spectacolul este structurat pe două planuri: faptele care determină în mod direct evoluţia personajelor şi strada care în cele mai multe cazuri invadează celălalt plan ca o bestie dezlănţuită. Totul curge ca o magmă definind acest tip de momente care pot schimba total destinul unui popor.

Curierul naţional, 15 noiembrie 1997 *Natalia STANCU*

"1794" la "Bulandra" este o realizare impresionantă (cu miză, anvergură şi creativitate) ce merită văzută şi aplaudată. Cu ajutorul scenografei Maria Miu - Alexandru Darie transformă nu numai "podiumurile" tradiţionale ale Sălii "Toma Caragiu" - ci chiar întreaga sală - într-un loc de transfigurare teatrală. Se joacă peste tot. Iar noi, spectatorii, suntem înglobaţi în spaţiul reprezentării, în tensiunile Constituantei. Se joacă simultan, uneori chiar în cinci, şase "tablouri" - soliştii sau planurile concomitente variind după necesităţile epico-dramatice.
Spectacolul, într-un fel monumental, antrenează, într-o susţinută suită de tablouri, interesant compuse vizual-plastic şi orchestrate dialogal şi sonor - o amplă suită de interpreţi.

Curierul naţional, 20 ianuarie 1998 *Natalia STANCU*

Cel mai bun spectacol al anului 1997 este "1794", semnat de Alexandru Darie la Teatrul "Bulandra". Pornind de la textul pieselor "Danton" de Camil Petrescu, "Moartea lui Danton" de Georg Bühner şi "Marat-Sade" de Peter Weiss, regizorul şi-a alcătuit un scenariu de spectacol de o incontestabilă actualitate. [...]
Păstrându-l în centrul discursului dramatic pe Danton, Alexandru Darie n-a vrut să vadă în primul rând idei (după cunoscutul adagiu camilpetrescian), ci oameni, oameni în revoluţie, de unde şi caracterul de frescă al montării. [...] Sugerarea dezlănţuirii tumultului incontrolabil al străzii, fineţea portretizărilor abia schiţate, scenele intens tensionate ale procesului în care sunt "judecate" aşa-zisele crime ale lui Danton şi ale grupului său, tulburătoarele momente ale "reîntâlnirii" lui Danton cu soţia sa Gabrielle, după moartea acesteia, ori cele premergătoare execuţiei sunt tot atâtea pagini antologice, meritând a fi reţinute ca atare. Contribuţia muzicii lui Adrian Enescu şi a luminilor semnate de Ioan Lazăr la punctarea, "decuparea" şi "fixarea" unor asemenea momente în memoria noastră afectivă e una de maximă importanţă, punând admirabil în valoare cadrul scenografic multifuncţional conceput de Maria Miu.

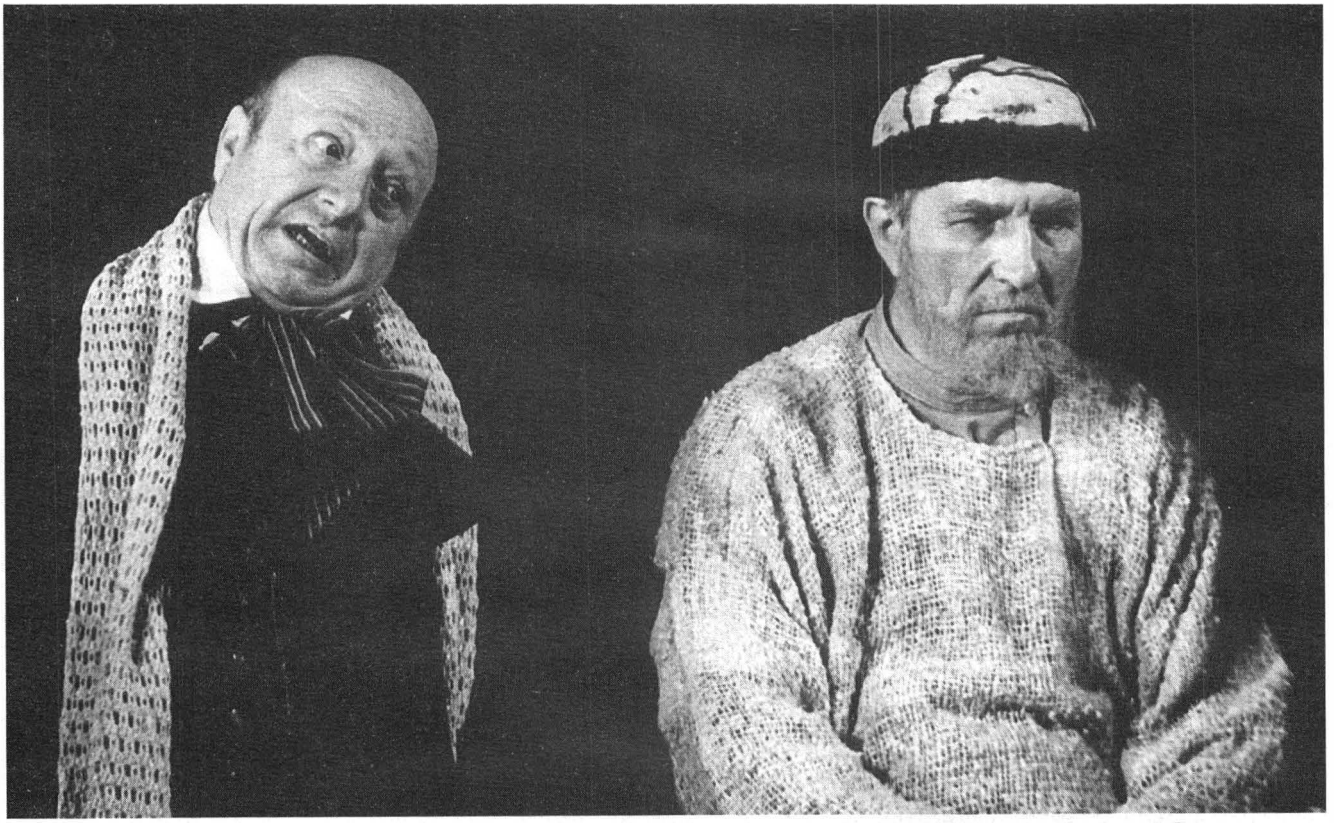
Moftul român *Victor PARHON*

Cine s-ar fi gândit că "Danton"-ul lui Camil Petrescu, "Moartea lui Danton", a lui Georg Büchner şi "Marat-Sade" a lui Peter Weiss ar putea fi reunite într-un ansamblu dramaturgic coerent şi omogen? Piesele sunt filosofic, stilistic şi teatral, aproape incompatiblle. Şi totuşi! "Sudura" nu se simte mai deloc. Reuşita regizorului constă în a fi găsit modul de a folosi trei viziuni diferite ca să obţină o panoramă, o perspectivă multiplă, dar perfect logică. El a ştiut să extragă din cele trei piese esenţa capabilă să redea un Danton şi o Revoluţie Franceză mai adevăraţi decât fiecare din texte luate separat. Au rezultat o stare, o atmosferă de o uimitoare obiectivitate, sinteză misterioasă a trei subiectivităţi ireductibile. [...] Este şi o provocare acest spectacol, o incitare nu numai la evocarea istoriei, ci şi la analiza ei, nu numai la sentimentele spectatorului, ci şi la intelectualitatea lui. [...] Nici unul dintre protagoniştii Revoluţiei, - nici Danton, nici Robespierre, nici Marat - nu pot fi prinşi într-o formulă. În fiecare se amestecă ideologicul şi visceralitatea, inteligenţa şi orbirea, fiecare este, în acelaşi timp, puternic şi slab, toţi au dreptate şi toţi se înşeală. Şi nu vedem în "1794" doar Revoluţia Franceză, liderii şi victimele ei, ci un mecanism al terorii revoluţionare căruia, îngeri şi demoni îi sunt totodată artizani şi victime. [...]

Un rol determinant în spectacol îl are spațiul imaginat de scenografa Maria Miu. Scena sălii "Toma Caragiu" a Teatrului Bulandra concretizează perspectivele multiple din care regizorul a privit Revoluția. Ea este în același timp, și fără modificări substanțiale de decor, o Agoră, în care au loc discuții, străzi pe care personajele se confruntă, se urmăresc, se aclamă și se lichidează reciproc, interioare în care se complotează, încăperi ale tribunalului de judecată revoluționară, boxe ale acuzaților, tribune pentru discursurile protagoniștilor, gradene pentru spectatorii acestui teatru al vieții și al morții care este revoluția. Astfel conceput, locul desfășurării acțiunii dramatice dă năvală peste public, îl implică și îl tensionează.

România literară, 4-10 februarie 1998

Marina CONSTANTINESCU



Marin Moraru și Gheorghe Dinică

AZILUL DE NOAPTE

Teatrul Național București

„Azilul de noapte" ni s-a înfățișat, cum plastic se exprima cineva, ca o defilare de tancuri, privelişte atât de impresionantă în sine, încât aproape că nu-ți mai dădea răgaz să observi și altceva.

[...] Locuitorii azilului par a fi victime nu atât ale unui sistem opresiv, cât ale propriilor slăbiciuni și patimi, în care se complac, de altiminteri, cu destulă voioșie, etalându-le cu o marcată pornire histrionică; trimite la această "citire" micul podium din avanscenă, pe care eroii se urcă succesiv spre a-și debita monologurile, ca și reflectorul ce urmărește, "ca la revistă", traiectoria celor ce devin, pe rând, protagoniști ai cîte unui moment.

Rampa, 8 aprilie 1998

Alice GEORGESCU

Spectacolul de la Teatrul Național "I.L. Caragiale" din București are atributele clasicității. Căci, pe de o parte, Ion Cojar nu se teme să transfigureze, ca să zic așa, chiar piesa lui Gorki (așa cum a fost scrisă și cum se dezvăluie la o lectură fidelă) și să propună un spectacol "de clasă" în registrul recreării sugestive a situațiilor, adâncirii psihologice și împletirii poeticii realiste cu rafinamentul pictural al unor scene de gen - totul culminând în paroxismul unor trăiri tragice și grotești ce îndeamnă la reflecție morală. [...]
O face - și acesta este al doilea atribut al "clasicității" spectacolului de la Național - prin intermediul Actorilor. [...]
Ion Cojar aduce la rampă în "Azilul..." o suită extraordinară de personalități ale teatrului nostru - dintre care câteva în situația de a reveni acum, după o lungă absență, pe prima scenă a țării.

Curierul național, 23 martie 1998 *Natalia STANCU*

Regizorul Ion Cojar pătrunde "la fundul" societății cu o compasiune limitată de luciditate, de distanță, de absența simpatiei, fiind evidentă dorința de a povesti dramatic această lume, fără a amplifica dramatismul melodramei. Lumea descrisă de Ion Cojar folosindu-se de piesa lui Gorki este alcătuită din oameni care își merită într-un fel soarta. În catacomba-peșteră construită pe marea scenă a Naționalului de arhitectul Virgil Luscov există un podium-scenă folosit de personaje pentru a-și expune propria versiune despre sine, în lumina reflectoarelor. Societatea de la fundul societății folosește autoamăgirea drept cel mai sigur leac al supraviețuirii în relația cu ceilalți.

Scena *Magdalena BOIANGIU*

La o privire retrospectivă măsurând aproape un veac (premiera absolută în 1902), „Azilul de noapte" seamănă cu o bine cunoscută navă felliniană pe care s-au tot îmbarcat generații și generații de interpreți, piesa călătorind prin epoci și regimuri, sfidând mentalități și ideologii, fiecare montare consolidându-i universalitatea. [...]
Mai întotdeauna minimalizată, escamotată, denaturată, cheia acestei farse tragice are o secvențialitate exponențială similară pildelor biblice: întâmplări cu mai mult sau mai puțin tâlc, mărturisiri mai mult sau mai puțin sincere. În spectacol, personajele sunt obligate să-și facă destăinuirile la rampă într-un spațiu sacru - un podium-altar.

22 *Irina COROIU*

În concepția lui Ion Cojar se configurează o bipolaritate a tipologiilor umane ale piesei, subliniată prin toate mijloacele artistice - de la costume până la modalitățile de interpretare ale actorilor. De o parte sunt locuitorii azilului - cu o psihologie marcată de lipsa oricărei averi sau identități sociale, având, așadar, o relativă independență în fața destinului, și stăpânii, de cealaltă parte, emisarii lumii istorice în care trăiesc - devorați de ură sau de o iubire sălbatică, pătimașă. Mesajul pe care îl dezvăluie spectacolul lui Ion Cojar este lipsa conștiinței de sine, a unei raportări esențiale la adevărul vieții care împovărează eroii, de fapt antieroii dramei lui Gorki...

Scena *Octavian SAIU*

LIVADA DE VIȘINI

Teatrul Maghiar de Stat. Cluj

LIVADA DE VIȘINI

Teatrul Maghiar de Stat. Cluj

Montările regizorului Vlad Mugur, venit din Germania, poartă amprentele unei școli mai deosebite de teatru. Caracteristica acestei teatralități constă într-o permanentă căutare de simboluri precum și în importanța majoră acordată obiectelor și recuzitelor. [...]
Arta lui Vlad Mugur se regăsește în poetica obiectelor de pe scenă. Chiar și personajele, jocul și comportamentul lor par a fi mai aproape de lumea acestor obiecte. [...] Dintre toate aceste mecanisme, Ranevskaia funcționează cel mai spectaculos. Jocul Magdei Stief pulsează ca un plămân-mașină cu dimensiuni umane, care se deschide și se închide ritmic, coregrafie după care este concepută întreaga viață din acest conac în curs de destrămare.
Spectacolul clujean „Livada de vișini" este un spectacol post-cehovian sau mai bine zis meta-cehovian. El s-a născut atunci, când toate interpretările eufemistice despre piesele cehoviene, realizate doar de dragul montării piesei în Rusia țaristă și stalinistă, și-au pierdut actualitatea. Nu mai găsim aici textura ambientelor trecătoare, nici plictiseala permanentă, și a dispărut și specificul înălțător al situațiilor cotidiene. Tragediile noastre apar într-un registru grotesc, culminând în derizoriu...

România Magyar Szó, iunie 1998

Zsdrás Ujky ISTVÁN

Noutatea spectacolului clujean constă în faptul că povestea cehoviană este prezentată cu perseverența neiertătoare a unei situații beckettiene. [...] Scena deschisă ne întâmpină cu viziunea Judecații-de-Apoi: vișini tăiați sunt atârnați deasupra scenei, cu crengile goale, întoarse spre pământ, cu trunchiurile prinse între scânduri maronii, găunoase - suspendate cu capul în jos, umilite, înjosite. [...]
Jocul Magdei Stief coboară până la profunzimea tragediei fără nici un efort. În spatele ei se află livada de vișini, simbol polisemantic care nu poate fi șters din amintire nici cu topor, nici cu calmant, trăiește în suflet încăpățânat până la mormânt, ca un paradis pierdut și irosit. [...] Interpretările și detaliile cu o finețe desebită fac ca „Livada cu vișini" clujeană să fie un spectacol interesant și original despre care vom mai auzi.

A Het, iunie 1998

Kacsir MÁRIA

ORESTIA

Teatrul Național Craiova

Cred că am înțeles ceea ce propunea regizorul și anume nu o tragedie, nu o poveste, ci un monument al legii, o abstracțiune morală care, de fapt, se exprimă în ultima parte a spectacolului și care, într-adevăr, aruncă o lumină pe tot spectacolul. Este de o autoritate înfricoșătoare această montare, te scoate din inerția de gândire pe care ești obșnuit să o ai în contact cu realitatea cotidiană și ți se aruncă o anumită perspectivă care este și optimistă și, în același timp, ironică asupra existenței noastre.

Dumitru SOLOMON

Rampa, 27 mai 1998

Silviu Purcărete este, cred eu, printre puținii regizori ai lumii care nu fac teatru, ci scriu prin teatru un tratat care cuprinde sistemul său spectacular. "Orestia" este un spectacol care pune în discuție, pe de o parte, sfidarea tragediei și, pe de alta, nașterea unui anumit tip de sacru care se bazează pe deriziunea umană și comicul născut de relațiile umane.

Alexa VISARION

Rampa, 27 mai 1998

Cred că "Orestia" continuă, într-un fel, spectacolul "Danaidele". Continuă lumea lui Purcărete cu mistere, cu taine, cu multă plasticitate, cu ambiguitate, comunicarea cu lumea de dincolo și lumea de aici. Și mai cred că încheie și o etapă a creației lui Silviu Purcărete.

Rampa, 27 mai 1998

Marina CONSTANTINESCU

În "Orestia", mai vechile sale preocupări și demersuri atât de incitante se confirmă și se îmbogățesc, printr-o multiplicare a funcțiilor "corului", devenit cînd "aliatul" când "adversarul" eroilor, când climatul social al urzelilor, când creuzetul unor tragice premoniții, când încarnarea opiniei publice - victimă a manipulărilor, când neînduplecata întruchipare a răzbunării ori, în final, efigia spiritului de toleranță și lumina zorilor unei posibile renașteri morale.

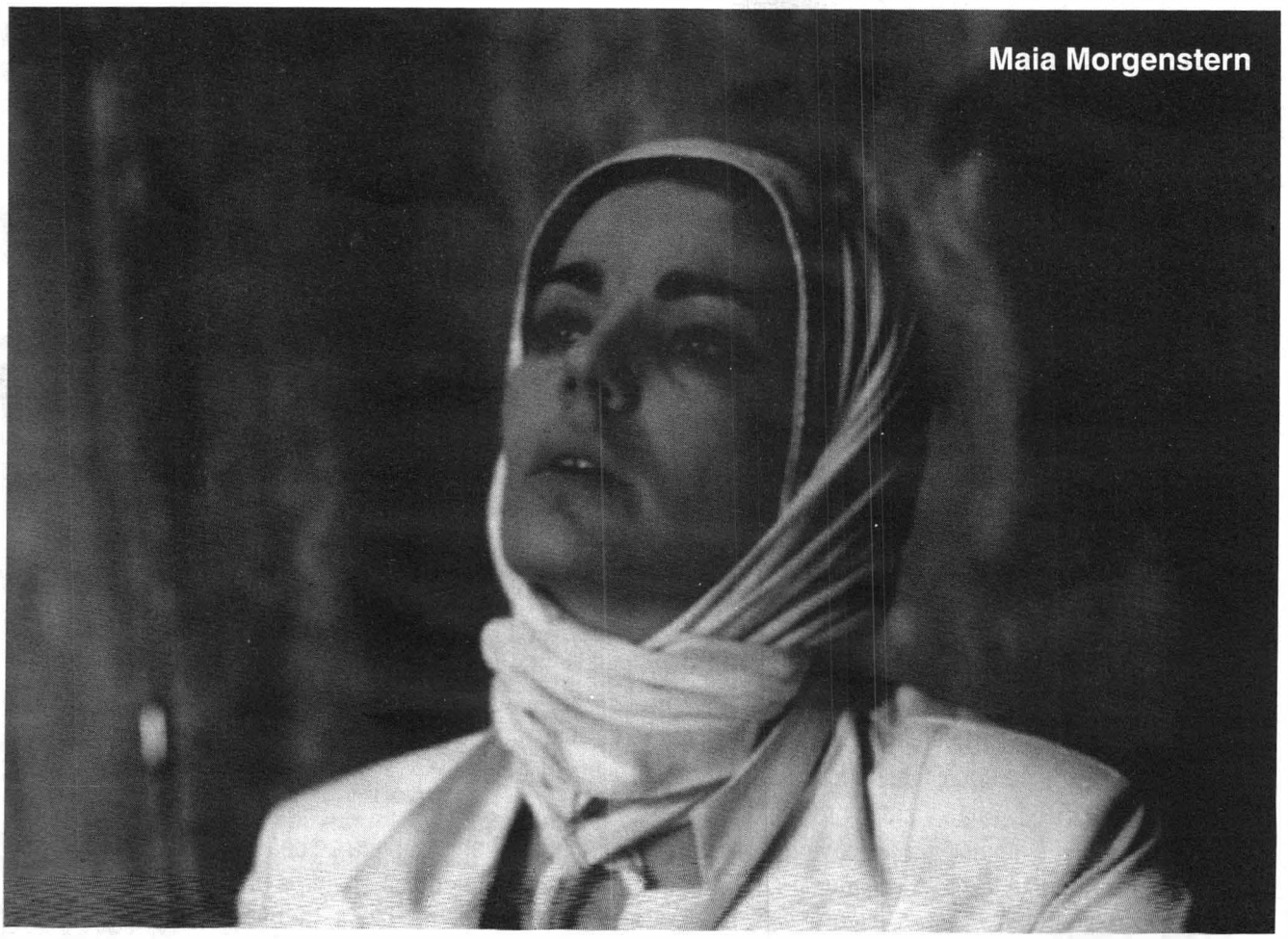
Expres magazin, nr. 22/1998

Ion PARHON

Sprijinindu-se temeinic pe admirabila echipă a Teatrului Național din Craiova, Silviu Purcărete a creat un spectacol aspru și poetic ca și opera de la care a plecat, un spectacol ale cărui minore imperfecțiuni sunt compensate de armonia întregului ce se clădește din contribuția fiecăruia. [...] Și a acelui uluitor instrument de precizie - Corul - în care s-au angrenat din nou actorii craioveni. Actori totali, așa cum și Silviu Purcărete se dovedește, în "Orestia": un autor total.

Scena, iunie 1998

Alice GEORGESCU


Maia Morgenstern

PETRU sau PETELE DIN SOARE

Teatrul Bulandra

Teatrul "Bulandra" dă trup, cu o echipă de primă linie, unei construcții literare în care strălucirea ideii se îmbină cu un echilibru neobișnuit, aproape clasic aș zice, al situațiilor și caracterelor în care satira strălucitoare își dă mâna cu tensiunea unei meditații profunde, mereu înclinată să spargă coaja aparențelor și să taie adânc, în fenomen. [...]
Spațiul plastic e de o extremă simplitate, cu un fundal semicircular pictat în pete vântoase, roz-gri-violet, și cu câteva obiecte polimorfe, însuflețite de personaje care sunt parte integrantă din ele: biciclete papagal, alambicuri muzicale, în același timp laborator, dar și tejghea de vinuri, o masă academică a dicționarelor-operă de artă.
"Petru" este, cu voința vădită a regizoarei, un mare spectacol de actori, care se instalează cu poftă în roluri și desenează atent, rafinat relații și situații de mare forță expresivă.

Curentul, 28-29 martie 1998 — Mirona RUNCAN

Vlad Zografi, talent indiscutabil, stăpân pe replică, abil creator de situații, cititor inteligent al istoriei, are încă tendința de-a spune enorm într-o singură piesă și de aici anumite frângeri în cursivitatea demonstrației sale. Textul său - privire când razantă, când în profunzime peste trei veacuri de istorie europeană - este incitant și original. Chiar dacă structura nu-i fermă, și nu a devenit astfel nici în spectacolul Cătălinei Buzoianu, suita de tablouri se impune ca un tot construit pe balansul cuceritor dintre ludic și satiric. [...]
Utopia lui Petru - schimbarea oamenilor din țara sa, utopia lui și a multora dintre urmașii direcți, dar și a altora - nu se înfruntă doar cu luciditatea cinicului filosof Pierre de la Menque, ci și cu lucidatea autorului și experiența lumii. Este utopia în numele căreia s-au făptuit crime. Și între pași de dans, țesături diplomatice, bune intenții și false relații, satira arată direct, cu degetul întins acuzator, dimensiunea erorii.
Scena, devenită imensă ca un continent pustiu, prin zidurile construite de Lia Manțoc, este populată de materializări ale ironiei. Ca și la costume, Lia Manțoc țintește cu umor în personaje, în veleitățile lor, în aspirațiile ce le populează existența. În adaptările sau în muzica originală, semnate de Petru Margineanu am perceput aceeași notă ironică spre care regizoarea și-a îndrumat mai toate personajele.

România liberă, 27 martie 1998 — Florica ICHIM

[...] Putem spune că dramaturgul Vlad Zografi are șansă. Pentru că nu este puțin lucru că "Petru" a fost pus în scenă la Teatrul "Bulandra", de un regizor precum Cătălina Buzoianu, secondată de un extraordinar scenograf care este Lia Manțoc și cu o distribuție care aduce în prim-plan artiști de vârf ai teatrului românesc, dar și tineri cu reale calități.
Un aport esențial în spectacol îl are spațiul gândit și realizat de Lia Manțoc, care ne aduce aminte, prin cromatică și rafinament, de tușa lui Strehler. Scena Sălii Izvor este deschisă la maximum, fără decor propriu-zis. Pânzele și desenul care îmbracă uniform toți pereții în culori pastelate sugerează călătoria, pe uscat și pe apă, visul, năzuința.
Pastelurile se coboară și în costumele Curții Franței, duci și ducese - marionete, păpuși învârtite cu cheia, personaje mondene și lipsite de personalitate. Mecanisme ciudate conviețuiesc pe scena cu diferite elemente de decor - patul, sistemul de oglinzi - ce capătă funcție precisă. [...]
Atmosfera de Commedia dell'arte, cu accente felliniene din "La strada" este dublată de cea frustă, rusească, un soi de visceralitate traversându-le deopotrivă. Petru, "marinarul finlandez" determină nașterea unui fel de circ. Maestrul de ceremonii este bufonul Zotov, "circarul-șef", paiața care râde și plânge cu "biciul" în mână, împărțind ordine în

stânga și în dreapta. Un contrapunct extraordinar, care marchează salturile dintr-o lume a civilizației înalte, trâgând toate perplexitățile după sine, este muzica originală (și adaptările) semnată de Petru Mărgineanu... De multe ori, muzica devine un comentariu în sine.

România literară, 15-22 aprilie 1998

Marina CONSTANTINESCU

Fizician atomist convertit la alchimia teatrului, Vlad Zografi are șansa de a se întâlni la rampa unei trupe de tradiție cu o echipă condusă de o regizoare cu un deosebit cult pentru metafora vizuală, fie ea constructivistă sau deconstructivistă. Asociindu-și colaboratori pe Lia Manțoc (scenografia), Răzvan Mazilu (coregrafia), Petru Mărgineanu (muzica), Cătălina Buzoianu a continuat procesul declanșat de tânărul dramaturg: din perspectiva veacurilor trecute, o inventivă desprindere de litera istoriei pentru o mai nuanțată înțelegere a prezentului și - eventual - pentru o întâmpinare a viitorului în cunoștință de cauză.

22

Irina COROIU

Festivalul Național de Teatru

Secțiunea tineret văzută tot de presă

Festivalul Național de Teatru
Secțiunea tineret văzută tot de presă

Bogdan Talașman și Adria Almăjan Pamfil

UȘA ÎNCHISĂ
Teatrul Tineretului din Piatra Neamț

Regizorul Vlad Massaci s-a ocupat mai puțin de opoziția dintre lașitate și eroism - tratată, probabil, ironic în piesă - pentru a accentua imaginea violenței, agravată ca un flagel, cu cauzele și consecințele sale, psihice și morale.[...]
Adecvată, regia spectacolului s-a concentrat asupra situației de viață și comportamentului uman, fără inutile dezvoltări contextuale sau digresiuni stilistice. S-a optat pentru o expunere scenică fermă, clară, precisă. O modalitate demonstrativă care utilizează contrastul tăios, concludent, la nivelul acțiunilor simultane sau al comportamentului aceluiași personaj.[...]
Bazat în special pe dialoguri de confruntare, pe o prezență edificatoare a cuplului de personaje, spectacolul ne-a reamintit afirmația lui Brecht, după care "cea mai mică unitate socială nu este omul, ci doi oameni".

Rampa, nr. 63, 22 iulie 1998

Ion CAZABAN

Spectacolul lui Vlad Massaci este răscolitor şi ne apare ca o certificare atât pentru calităţile sale de regizor, cât şi pentru capacitatea sa de-a pune în scenă un text dramatic în toate articulaţiile sale. Pe alocuri, textul şi spectacolul ar fi cerut mici tăieturi, în locuri unde comunicarea îşi relua sensurile ori acolo unde regia a dorit întăriri prea spectaculoase, dar ansamblul spectacolului rămâne coerent. Sunt inteligent lucrate ritmurile, gradată tensiunea, diriguite personajele şi relaţiile dintre ele, încât drama are constant suport în imagine şi trăire.

România liberă, 26 mai 1998 — Florica ICHIM

Plasată în contextul tensionat al Irlandei de Nord, piesa lui Reid propune o temă ce nu e legată, de fapt, de un loc, de un timp, dar a cărei relevanţă devine acută în condiţiile unui mediu conflictual. E vorba de laşitate şi de curaj, de firescul instinct de conservare şi de instinctul la fel de firesc - sau pe care l-am dori la fel de firesc - de solidarizare cu semenul aflat în impas. [...]
Sunt întrebări pe care spectacolul creat la Teatrul Tineretului de Vlad Massaci le articulează corect şi semnificativ, într-o construcţie scenică fermă, ce probează câteva calităţi, cu atât mai importante cu cât tânărul regizor este la început de drum, deci nu are a se sprijini pe experienţă. Prima dintre aceste calităţi este capacitatea de a povesti scenic coerent, limpede - merit nu atât de frecvent pe cât s-ar crede. O alta este ştiinţa de a lucra cu actorii, de a crea atmosferă, relaţii între personaje. Aş adăuga şi respectul pentru cuvânt, pentru text.

Adevărul, 30 mai 1998 — Cristina DUMITRESCU

ŞI CU VIOLONCELUL CE FACEM?

Teatrul Csiky Gergely - Timişoara

Despre virtuozitatea actoricească - dar nu numai - este vorba şi în piesa lui Matei Vişniec "Şi cu violoncelul ce facem?", montată de Vasile Nedelcu. Printr-un concurs de împrejurări, regizorul a devenit şi interpret, preluând de la scenograful Mihai Vladimir Anton sarcina de a fi şi instrumentist. Astfel, parabola despre insul ce şi-a aflat în muzică raţiunea de a exista se articulează şi mai bine, denunţând cu sporit efect stupiditatea indivizilor invidioşi pe armonia interioară a celui ce rămâne impasibil la agitaţia lor sterilă. Ada Navrot, Mihai Călin şi Gabriel Spahiu, vesel-trişti bufoni ai unei pseudo-aşteptări beckettiene, dau impresia unui angrenaj excelent pus la punct (şi datorită mişcării scenice, semnată Mălina Andrei!), capabil să se energizeze perpetuu, laitmotivul ploii indicând fertilizarea terenului comediei absurde cu derizoriul cotidian.

Scena, nr.3/1998 — Irina CORDIU

Montarea semnată de Vasile Nedelcu este un spectacol încântător prin imaginile teatrale puternice, incitante, pe care le propune, prin fantezie, umor şi, nu în ultimul rând, prin propunerea de stil - originală şi coerentă.
Un stil creat printr-o profesionistă şi rafinată, tensionată şi spirituală concentare a unor detalii de comportament - mărunte, banale şi active deschideri metaforice. Un stil marcat de un anume insolit şi enigmatic al personajelor şi reacţiilor (pe fundamente de crasă banalitate) - contrast ce pune mereu în evidenţă iraţionalitatea comportamentelor umane. Un stil creat, printr-un inspirat sincretism al sunetelor, al luminii, al decorului (scenografii: Mihai Vladmir Anton şi Irina Anton au imaginat sala de aşteptare ca pe o subterană, ca pe un punct terminus al unui întunecos tunel). Un sincretism în formula căruia intră şi dinamica scenică (Mălina Andrei) şi împletirea vorbăriei inutile cu

marcate tăceri, explozii nevrotice sau temperamentale. Un stil a cărui tensiune, uneori terifiantă, avertizează asupra viziunii piesei şi contracarează eventualul ei didacticism.

Curierul Naţional, 30 iulie 1998

Natalia STANCU

Este un spectacol plin de duh (în toate accepţiunile termenului), cu un umor de un tip special, reflexiv şi bufon în acelaşi timp, un spectacol care descreţeşte fruntea, "încreţind" aproape pe neştiute o undă de nelinişte.

Adevărul, 20 iunie 1998

Cristina DUMITRESCU

CONU' LEONIDA faţă cu reacţiunea

Teatrul Dramatic Sică Alexandrescu. Braşov

Interpretarea regizorului duce piesa spre spaţiul absurdului de tip ionescian, putând depista şi câteva semne din spectacolul „Cântăreaţa cheală" a lui Tompa Gabor. Cele două personaje sunt ca două păpuşi învârtite cu cheia, robotizate, pline de ticuri, nu doar verbale, de "dondănelile" vârstei. Spaţiul - odaia - oricum al claustrării, de retragere din lume a celor doi pensionari, este accentuat în spectacol prin scenografia realizată de Viorel Penişoară Stegaru şi, în acelaşi timp, marcat de actualitate: peste tot zac pachete şi pachete de ziare, pe care Efimiţa le mută mereu, ca o maşinărie, fără sens, dintr-un loc într-altul. [...]

O lume, cu alte cuvinte, care trăieşte prin filtrul informaţiilor sau dezinformaţiilor presei, care construieşte o realitate paralelă, îmbibată de tuşul tipografic. [...]

Un spectacol rafinat, plin de idei bine dezvoltate şi bine conduse până la capăt, cu o repetiţie interesantă de teme, inventiv, dinamic, excelent jucat într-o oră şi cinci minute. Lăsata-Secului este mai mult decât o sărbătoare, este practic o revoluţie: dictatura lui Leonida ia sfârşit.

România literară, 15-22 iulie 1998

Marina CONSTANTINESCU

Meritul antrenării noastre fără retincenţe în lumea parcă perenă în România a piesei este, în primul rând, al studentului regizor, Claudiu Goga. Nu-i vorba numai de inventivitatea comică (avalanşa de gaguri bine implântată în logica textului) ci, mai ales, de absorbţia matură a realităţii inedite, refacerea discretă şi măsurată a ticurilor politice la zi, a hăului de gândire în care se scufundă oameni ai zilelor noastre. [...]

La lipsa dureroasă de regizori talentaţi pentru comedie promisiunea făcută de Claudiu Goga prin acest spectacol ne ridică moralul.

România liberă, nr. 2594, 6 octombrie 1998

Florica ICHIM

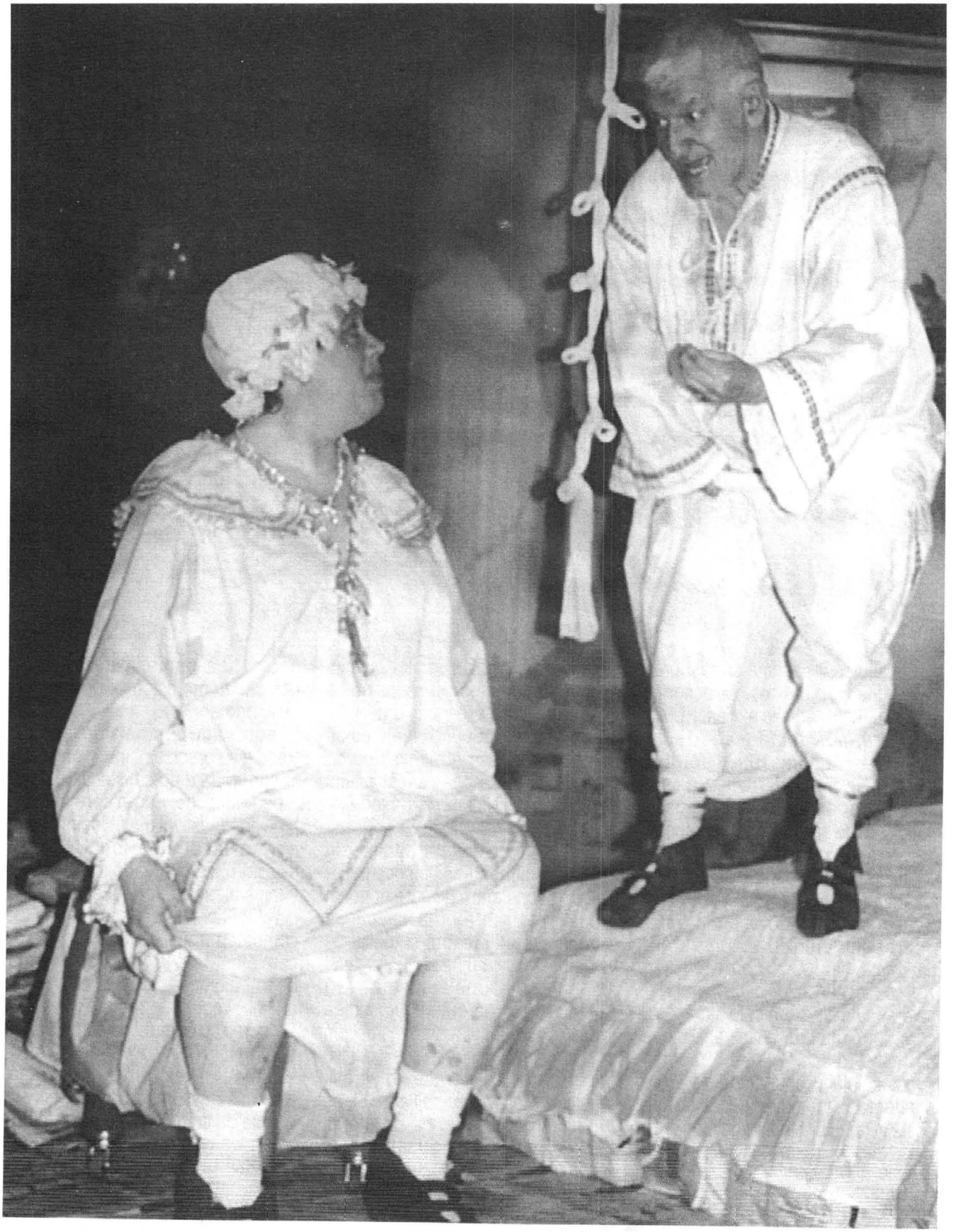
Poate cea mai importantă calitate a unui spectacol pe un text clasic (mai ales unul cunoscut, ştiut pe dinafară) este aceea de a te face să urmăreşti piesa - nu doar spectacolul - cu sufletul la gură, cu intactă prospeţime a curiozităţii. Acesta este şi primul dintre meritele spectacolului realizat de Claudiu Goga, încă student la regie. [...] Asculţi replicile pe care, desigur, le poţi continua singur, în gând, şi totuşi te pasionează peripeţiile, aproape că te întrebi cum se vor termina.

Un alt merit al montării constă în decizia inspirată a regizorului de a nu actualiza textul, ci de a-i valorifica propria actualitate. [...]

Recompus cu fineţe a desenului şi umor acid, universul mărginit al conului Leonida şi al consoartei sale apare ca o fragilă şi în acelaşi timp osificată enclavă (bine rezolvată şi scenografic de V. Penişoară Stegaru) într-o realitate perceptibilă doar prin zgomote, zvonuri, relatări şi, mai ales, prin "ce scrie la gazetă". Senzaţia de suprarealism, de domnie a absurdului se naşte din figurarea banalităţii, a unei incurabile exasperante platitudini, dintr-o aglomerare de "ritualuri" (foarte bine alese), de gesturi şi de "îndatoriri" care îmbâcsesc timpul fără să-l ocupe.

Adevărul, 24 septembrie 1998

Cristina DUMITRESCU



Din festivalurile toamnei

Festivalul dramaturgiei românești de la Timișoara

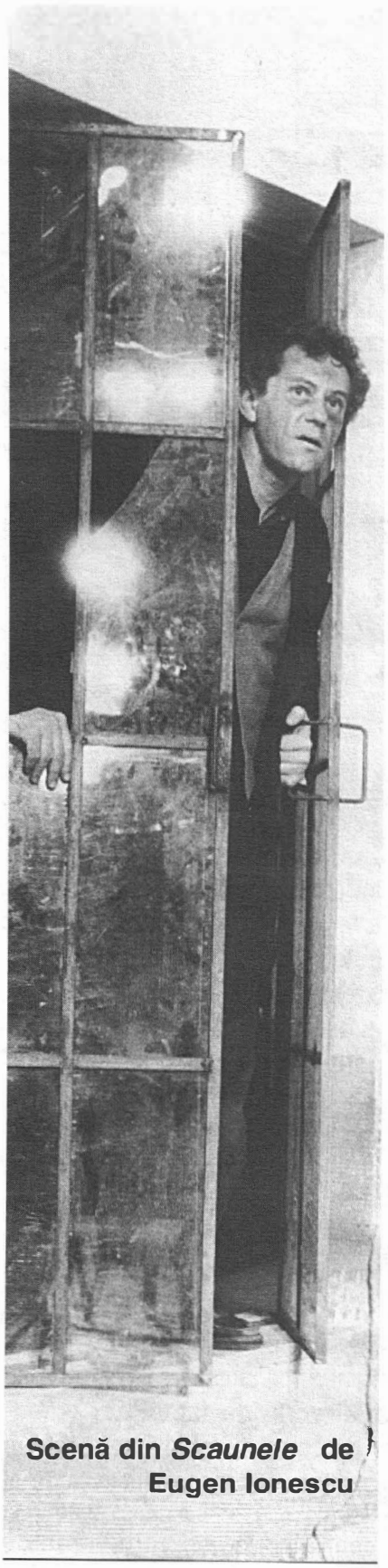
Marina CONSTANTINESCU

Un om pentru un festival

Acum știu ce înseamnă să răspunzi de un festival: am fost selecționer unic și director artistic al *Festivalului dramaturgiei românești* de la Timișoara, ediția 1998. Totul a început cu drumurile prin țară. Am fost, vreme de câteva luni, la aproape douăzeci de teatre, unde se jucau piese românești. Trebuia să aleg șapte spectacole pentru festival. Am ales douăsprezece, plus *două one-women show-uri,* dovadă creșterea interesului pentru dramaturgia națională, fie de azi, fie de ieri. Am vrut să ofer spectatorilor timișoreni tot ce era mai valoros la celelalte teatre care au montat, în ultimii ani, piese de autori români. Atât sub raportul spectacolului (trupă, actori, regizori, scenografi, muzicieni), cât și sub acela al textului, fiind vorba uneori de piese mai noi, necunoscute, jucate în premieră. Ca o primă concluzie, cea mai importantă, aș spune că am reușit să trezesc curiozitatea timișorenilor, care au umplut, cu mic, cu mare, sala, uneori și de trei ori pe zi. Spune cine vrea că lumea nu merge la teatru! Spune cine vrea că nu se joacă piese românești ori că nu sunt bune! Experiența festivalului timișorean din octombrie dovedește contrariul.

Am învățat eu însămi multe din această experiență. Aș începe prin a repeta o constatare pe care abia am făcut-o: extraordinara reacție a publicului. Dați-i teatru, și teatru de valoare, și el va umple sălile. Am avut și norocul unei mediatizări sistematice și coerente. Frumusețea trofeului acordat și-a avut rostul ei în imaginea festivalului, ca și expozițiile paralele de scenografie, fotografii, măști de *Commedia dell'arte*. Și, nu în ultimul rând, e vorba de efortul câtorva împătimiți de teatru, care există la Timișoara, capabili să meargă până la capătul gândului, odată ce și l-au asumat. Împreună cu asemenea oameni am format o echipă: de profesioniști, desigur, dar și de prieteni.

Fiindcă am pomenit de echipă, trebuie să precizez - într-o ordine de lucruri în care nu satisfacția reușitei e pe primul loc, dar în care știu mai bine după festival decât înainte ce se cuvine făcut - că ideal ar fi ca directorul să purceadă la lucru cu o echipă aleasă de el însuși. În funcție de criterii profesionale și umane, de competențe și de afinități. Echipa pe care am avut-o la Timișoara era mai degrabă hibridă: iată, eu, ca director artistic, veneam din afară și trebuia să lucrez cu oameni care aparțineau unei instituții, nu aleși de mine, ci existenți în teatrul local dinainte. Pentru a găsi un numitor comun era nevoie de timp. Un timp pe care nu-l ai de obicei. Între acești oameni (norocul meu!) erau unii cu experiență, cunoscuți mie demult, și cu care m-am întâlnit aproape în toate



Scenă din *Scaunele* de Eugen Ionescu

privințele. Să-i numesc doar pe Stefan Iordănescu și pe Mariana Voicu, fără a-i uita pe excelenții tehnicieni ai Teatrului Național din Timișoara.

O problemă este și aceea a inexistenței la noi a unui sistem contractual între, cum a fost cazul la Timișoara, un teatru și un festival, între coordonatorii atelierelor și festival. Contractul implică drepturi și obligații, care, nerespectate, pot atrage sancțiuni financiare. În lipsa cadrului juridic, directorul festivalului rămâne fără apărare și nu are nici un mijloc de a combate neseriozitatea.

În sfârșit, chestiunea fondurilor. Un festival costă mulți bani, pe care nu-i pot furniza, să spunem, numai Ministerul Culturii și teatrul gazdă. Inexplicabilă a fost, la Timișoara, în condițiile unui oraș cu tradiții culturale și a unui public excepțional, cum am spus, necooperarea forurilor responsabile cultural. În naivitatea mea, am crezut că inspectoratele de cultură, comisiile de cultură sunt cele dintâi interesate de un festival care, vreme de o săptămână, transformă orașul lor în capitala teatrului românesc. Naivitatea se plătește: dezinteres total al celor care ar fi trebuit să fie sponsorii materiali și morali ai festivalului, comportament acultural și necivilizat. Pretenții, în schimb... Mari deziluzii!

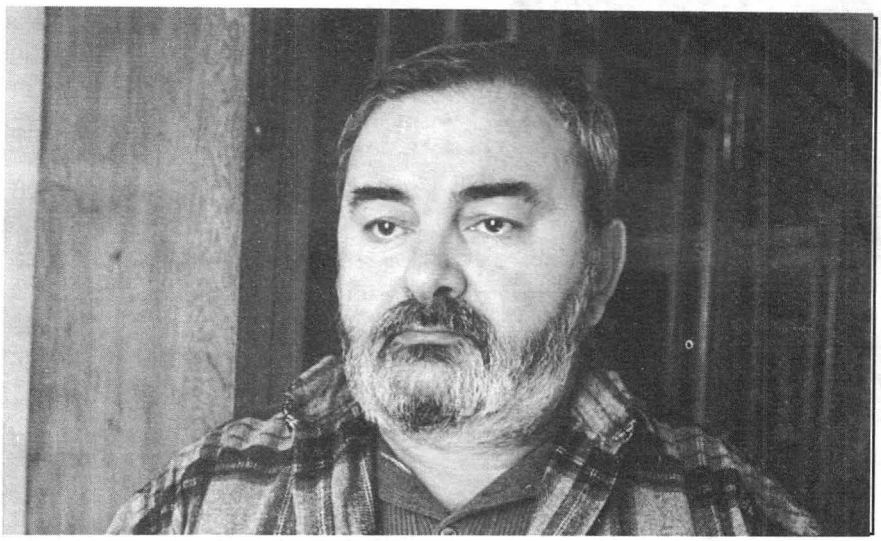
Chiar și acum, după ce m-am izbit de toate acestea, punând în balanță bucuriile și tristețile, continui să cred, și lucrul este dovedit și susținut prin destul exemple, că un om poate coordona un festival, de la selecție la organizare: cu condiția ca *un om pentru un festival* să însemne spirit de echipă din partea profesioniștilor și spirit cultural din partea autorităților administrative. În definitiv, un festival este pentru toți și, fără el, toți ar fi mai săraci.

George Visu și Petre Nicolae

Din festivalurile toamnei

Festivalul de teatru clasic de la Arad

Victor PARHON



Festivalul ca şansă

"Căruţa cu paiaţe" a devenit, mai ales după '89, o instituţie prin excelenţă sedentară. Excepţiile - să zicem Teatrul Naţional din Craiova, care nu face turnee în ţară, ci în străinătate! - confirmă regula. Chiar şi "vagonul de turneu", care mai funcţiona încă până prin anii '60, a ajuns o amintire. Distanţa la care teatrele îşi pot permite să facă deplasări cu autobuzul, nesubvenţionate, cu spectacole având doar minime elemente de decor şi recuzită, nu depăşeşte 100-150 km, fiind legată de posibilitatea întoarcerii trupei în aceeaşi seară sau noapte, pentru a se evita costurile cazării în hoteluri, aberante în raport cu preţul actual al biletelor de teatru. Practic, deplasările spectacolelor ca şi turneele în ţară nu numai că nu sunt rentabile, dar au devenit imposibile, dacă nu sunt subvenţionate sau sponsorizate. Singura şansă pentru ca publicul oraşelor din provincie să poată vedea marile spectacole din Bucureşti şi din ţară sau pentru ca publicul capitalei să poată vedea marile spectacole realizate în provincie o constituie festivalurile de teatru. Pretutindeni în lume, ele se fac în primul rând pentru public şi abia apoi pentru critică. Nici festivalurile internaţionale de teatru nu sunt gândite altfel, ele oferind în primul rând publicului, dar şi oamenilor de teatru, şansa de a cunoaşte cele mai reprezentative spectacole de pe mapamond, dintr-un punct de vedere sau altul, în funcţie de tematica, profilul sau scopul fiecărui festival în parte.

Nu numai pentru publicul de provincie, ci şi pentru teatrele din ţară tot festivalul reprezintă singura şansă a ieşirii măcar din sedentarism şi automulţumire, dacă nu chiar din anonimat, confruntarea profesională cu celelalte trupe şi cu exigenţele criticii, româneşti şi străine, fiind singura modalitate de a şti dacă mergi pe drumul cel bun sau alături de acesta.

Nici criticii teatrali nu se mai deplasează în ţară, sau din provincie în capitală, cu aceeaşi uşurinţă de altă dată. Si sunt puţine teatrele care îşi pot permite să le asigure transportul şi cazarea, pentru a nu mai vorbi de faptul că, vrând-nevrând, o astfel de situaţie afectează oricum obiectivitatea şi deontologia actului critic. Aşadar, şi pentru critici, fie că e vorba de

Draga Olteanu Matei

spectacolele din străinătate sau de cele din țară, pe care dintr-un motiv sau altul n-au apucat să le vadă, festivalul constituie o șansă importantă de a ști pe ce lume sunt, de a-și îmbogăți reperele culturale și termenii de referință în exercitarea actului critic, de a cunoaște noile tendințe și direcții care se manifestă în arta spectacolului teatral contemporan, la nivel național sau internațional.

Dincolo de cele spuse până acum, poate puțin cam didactic, dar intenționat pe înțelesul tuturor, căci festivalurile au nevoie de sprijin logistic și material, din partea tuturor celor care ar putea să-l ofere (și sunt destul de mulți cei care încă n-o fac!), festivalul ca atare (fie el teatral, muzical, folcloric, de jazz sau de păpuși și marionete) este - sau poate fi și ar trebui să fie - un eveniment cultural cu caracter complex, cu efecte benefice directe, dar și de lungă durată, chiar pe plan economic, inclusiv pentru firmele care l-au sponsorizat.

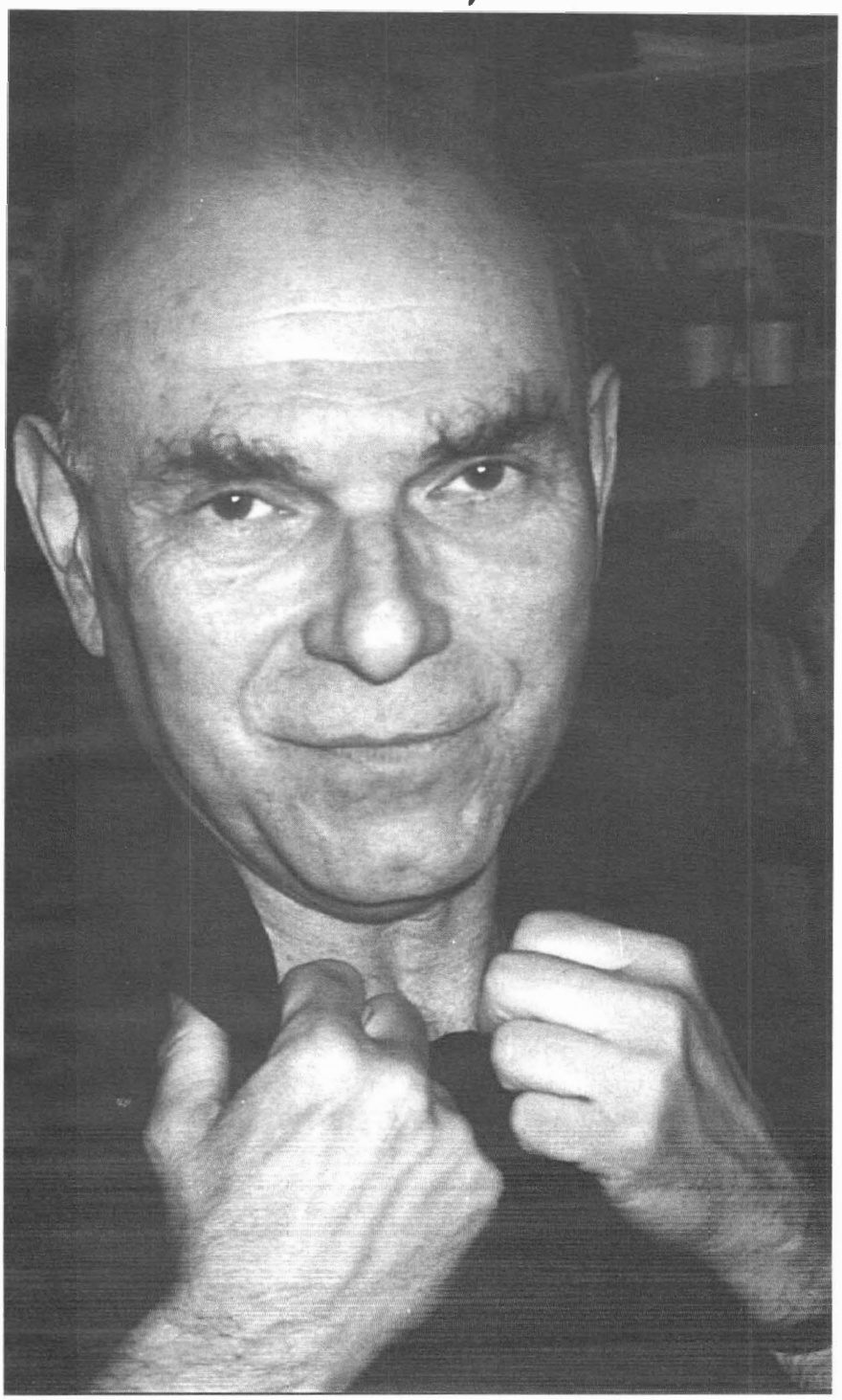
Să nu uităm apoi că, din "consumator" de festivaluri internaționale, la care a participat cu strălucire imediat după 1989, România a devenit în ultimii ani și un important producător de festivaluri teatrale internaționale, care fac mai mult pentru imaginea reală a României în lume, decât multe programe speciale și costisitoare, de a cărui eficiență am avea toate motivele să ne îndoim. Festivalul e astfel o șansă de cunoaștere a creativității românești, dar și a capacității noastre organizatorice, de care ne mai speriam până mai ieri-alaltăieri, dar de care putem începe să ne mândrim, nu doar după spusele oaspeților străini, ci și după comparațiile pe care le putem face noi înșine, recunoscând însă că mai avem câte ceva de învățat de la alții, în special în privința eficientizării banilor investiți, pe multiple planuri.

În sfârșit, referindu-mă la experiența mea personală, de director artistic al Festivalului de teatru clasic de la Arad, timp de 3 ani, pot spune că festivalul e o șansă extraordinară pentru criticul de teatru devenit director artistic al festivalului, postura obligându-l să-și dovedească practic rigurozitatea criteriior estetice și capacitatea managerială, să-și pună la bătaie toate relațiile personale pe care le are în țară și în străinătate și, nu în ultimul rând, să reînvețe faptul că teatrul se face în primă și ultimă instanță pentru public.

Din festivalurile toamnei

Gala comediei de la Galați

Adrian LUPU



Bucurii teatrale gălățene

Festivalul Internaționa de Teatru gălățean - FESTINGAL - continuă tradiționalele Gale ale Comediei organizate de către Teatrul Dramatic din Galați între 1976-1989. Sub semnul sintagmei "Comedia-n chip și fel", FESTINGAL s-a înfiripat în 1994 într-o nouă structură. Internaționalizată. Pe cât s-a putut! Nu întotdeauna pe cât s-a vrut! Cu periodicitate anuală! Si... fără premii... (mai totdeauna iscătoare de negre umori... la cine te aștepți și mai ales... la ceilalți!).

Festingal are o temă coagulantă - an de an!

De la prima ediție, Festingal a făcut parte (cel dintâi din România) din rețeaua de festivaluri a Institutului Internațional de Teatru Mediteranean (I.I.T.M.). Chiar tema primului Festingal a fost "Spiritul comic mediteranean". Au urmat: "Comedia puterii - Puterea comediei"; "Comedia dragostei"; "Clasicii printre noi".

În 1998, Festingal a ajuns la ediția a VI-a. În patru ani?! Aritmetic nu iese socoteala... Si totuși!... Născătorii Festingal, organizatorii, mă rog..., cei care-l fac să fie..., au avut ideea năstrușnică de-ai da Festingalului, la un moment dat (1996!) o formă de existență *modulară*? Ce-i lipsește chelului! Un festival de teatru în patru module... sezoniere! În fiece anotimp o repriză de câte o săptămână - cam opt-zece spectacole! După informațiile noastre - formă de existență unică - cel puțin în Europa!

"Profitorii"... adică publicul... adică spectatorii, adică cei pentru care de fapt faci un festival (nu cei pe care-i bănuiesc chibiții... adică Directorul festivalului... sic! care se bănuiește "că-și face plinul cu ocazia asta"! Poate cu un surplus de adrenalină!) aceia zic... au profitat, s-au bucurat. "Bucurii teatrale gălățene"... Așa s-a și numit "modulul pilot" din toamna lui '96!

Pricini de tot pedestre... adicătălea bănești... au făcut să nu reușim decât două module: de primăvară și de toamnă... Ambele cu participare externă - peste douăzeci de spectacole din țară și "străineze" (Marea Britanie, Canada, Bulgaria... Moldova... Ukraina)... sub ochii gălățenilor... Și pentru că veni vorba, repet - gălățenii... și "îmbucurarea" lor - iaca rostul mărturisit, fundamental și sincer al existenței Festingal!! Zău! Probabil că mișcați foarte de această afirmație - «Festivalul pentru public!» - adesea, cronicarii "capitaliști" nu dau năvală la Galați la Festingal... Unii! Drept e că... marea e la Costinești și la Constanța (o să fie... și încă antică!), Poiana cunoscută... la Brașov... iar "Occidentul" la... Dar cei care vin dau seama-n pagini... sau pe mici ecrane - că a fost bine!... Din toate sau din multe puncte de vedere! Artistice... și chiar organizatorice ! Recunoaștem - băutură e puțină!

Ce mai are Festingal?... O secțiune teoretică - dezbateri asupra temei ediției respective cu prezențe - la toate edițiile! ale unor personalități din Franța, Belgia, Spania, Italia, Bulgaria, Moldova, Albania. [În 1998 și distinsul cronicar dramatic român trăitor (sau trăitoare?!) în Belgia - Myra Iosif] și firește România, reprezentanți I.I.T.M. (mai ales!), UNITER și A.I.C.T. (una... două secții... câte-s la vremea respectivă în țărișoara noastră).

Mai are: ateliere (workshop-uri, nal că și la Galați știm limbi străine... și putem vorbi și noi... punctual... dacă avem oportunitatea!). Ateliere conduse fie de britanici, fie de Iosif Herțea, fie de bravi regizori din Moldova.

Mai are Festingal spectacole de peste fruntarii (pe cât ne ține punga): Teatrul Național din Tirana, teatre destoinice din Moldova, Bulgaria, Belgia, Germania, Marea Britanie, Canada... Spectacolele în limbi străine se traduc la cască cu sprijinul tehnic al T.E.S. - București sau al Centrului Cultural al Republicii Ungare - cum a fost anul acesta.

Mai are... tendințe... și apucături!... Adicătelea... tendința de a deșteleni și stârni pofta publicului său pentru zone spectaculoase necunoscute gălățeanului... Așa... de vreo două ediții Festingal cuprinde și spectacole de dans contemporan. Am început cu grupul Ralucăi Ianegic... Succes! Am continuat... și a devenit o apucătură... Am adus anul acesta două spectacole de dans : "Jocul de-a Shakespeare" cu Răzvan Mazilu și Contemp-ul Adinei Cezar... Izbândă! Ne mai rămâne să... ne apucăm... să facem un modul dansat pe de-a-ntregul! (vis vechi!... poate o prinde trup?!).

Festingal... mai are...! Mai are... tendința de a se extinde. A făcut-o cu un spectacol belgian - „Bacantele" (trupa Centrului Dramatic Hainuyer-Mons) la Brăila și București... ăst an... Poate o deveni și asta o apucătură. Apucăturile-s bune și ele când nu-s rele!!

Și mai... chiar ARE! PUBLIC... Și nu "omenet" adus cu joarda în ultima clipă de prin școli și internate... ci PUBLIC... de bună voie venitor la casa de bilete... (spre disperarea moțăitoarelor organizatoare silite să-și abandoneze integramele).

Și publicul, dragul, împle sala! Zic unii... că ar fi fiind și cald... publicul! Și priceput!

Satisfacția organizatorului?! Întrebarea încă din primăvară pusă "când faceți anul ăsta... festivalul?!" Cea cu "ce teatre rulează?" s-o trecem în uitare!...

Cum se-ntâmplă însă de a se ține-n sărăcie un festival de zece zile! Iaca - nu spun... că nici eu nu mă simțesc prea bine! Și nu voiesc să-mi rămână pruncuța orfană! Atâta zic. Îți mai cade părul... Îți mai albește barba... Și-ți mai ies ochii... În rest... La viitorul Festingal!... Să fiți cu noi!...

Scenă din *Canaliile*

EVENIMENT

Festivalul Internațional al Teatrelor de marionete

Carmen STANCIU

Teatru Țăndărică a propus: „Noi tendințe"

1958. București. ȚĂNDĂRICĂ este gazda primului Festival Internațional al Teatrelor de Marionete. Odată cu Marele Premiu, obținut cu unanimitate de voturi, de spectacolul "Mâna cu cinci degete", în regia Margaretei Niculescu, acest teatru devine promotorul unei noi estetici a teatrului de păpuși, redimensionând conținutul acestui limbaj artistic.

1978. Haga. ȚĂNDĂRICĂ primește "Premiul Erasmus" - pentru importanta contribuție la cultura și spiritualitatea europeană, pentru "noi forme de expresie care au influențat favorabil teatrul european".

1998. București. ȚĂNDĂRICĂ este gazda unei noi ediții a Festivalului Internațional al Teatrelor de Marionete. Această ediție, a IV-a, se desfășoară sub titulatura NOI TENDINȚE.

Dacă vremurile sunt mereu în schimbare atunci și teatrul își caută noi forme de expresie. Spectacolele "clasice" nu mai pot satisface acum exigențele noastre, când boom-ul informațional și vizual ne schimbă continuu modul de gândire.

Cu o structură complexă, ce cuprinde mai multe secțiuni, Festivalul dorește să se adreseze atât spectatorilor obișnuiți ai acestui gen, copiilor, cât și publicului adult. Noile dimensiuni ale Artei Marionetei constituie tema unor spectacole provocatoare oferite de companii celebre din lumea întreagă, dar și de trupe românești.

O ilustrare a noilor tendințe sunt și atelierele de creație susținute de personalități ale genului - spirite novatoare, precum Roman Paska (SUA), Philippe Genty și Massimo Schuster (Franța), Cristian Pepino (România). Spectacolele unor artiști din domeniul Teatrului de Păpuși au influențat puternic Arta Teatrului, mai ales azi, când sincretismul declarat a devenit formula de spectacol cea mai apreciată (mai ales de publicul tânăr!).

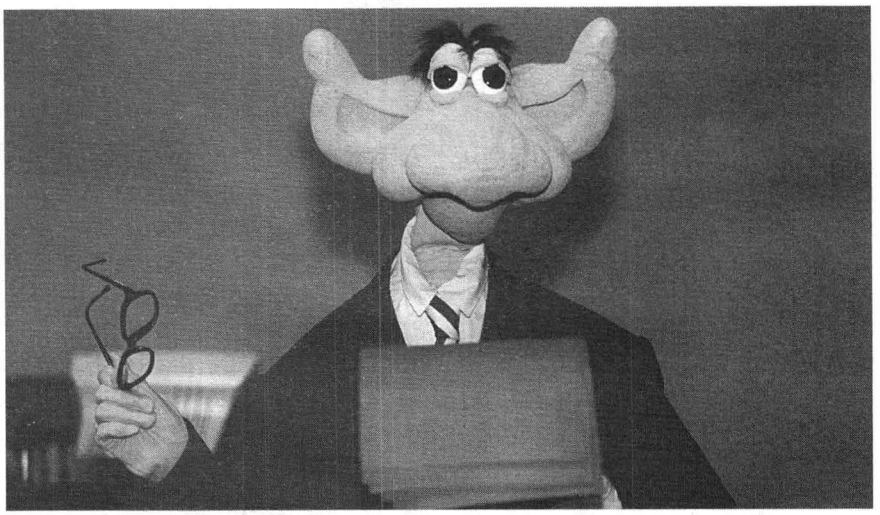
Teatrul dramatic a fost în consecință "contaminat" de dans, de muzică, de pictură - rezultând noi formule de spectacol.

Cunoscut drept cea mai veche formă de spectacol din România, Teatrul de Păpuși a dorit în permanență să țină pasul cu vremurile, căutând mereu noi forme de expresie.

"Noi tendințe" înseamnă, în teatrul de păpuși, libertatea de a da frâu liber imaginației, asemenea realității virtuale; înseamnă a inventa și descoperi noi tipuri de materiale, a imagina noi chipuri de păpuși și marionete, a căuta noi forme de spectacol.

"Noi tendințe" înseamnă o mai mare importanță acordată vizualului, imaginii animate, este dovada evoluției acestei forme de teatru în ritmul impus de secolul nostru.

Festivalul Național al Teatrelor de marionete



Și presa a comentat...

"Cum România se numără printre puținele țări din lume care organizează un astfel de festival, publicul e așteptat cu mic cu mare la întâlnirea cu o artă eliberată de orice contrângere, care a adoptat întotdeauna prima noile tendinte din teatru."

Adevărul, joi, 22 octombrie 1998 **Cristina MODREANU**

"Festivalul și-a propus ca, prin creatorii invitați din țară și din lume, să urmărească Noile tendințe în această artă vie și mereu în prefacere, care este teatrul, în varianta sa pentru marionete. [...] Expoziția de păpuși a scenografei, regizoarei și actriței lituaniene Leokadia Serafinovicz, cea de afișe de artă a lui Michel Bouvet, precum și expoziția "Țăndărică: trecut, prezent..." contribuie, sperăm, la cunoașterea domeniului, după cum lansările de carte vor îmbogăți bibliotecile și universul celor mici."

România liberă, joi, 22 octombrie 1998 **Florica ICHIM**

"[Duminică] Sala Lahovary a Teatrului Țăndărică a fost gazda reprezentației "Ivan Turbincă" a Teaturlui pentru Copii și Tineret Colibri din Craiova. Sala plină de copii și părinți a aplaudat în forță punerea în scenă a basmului lui Ion Creangă, "un dramaturg în față" - cum îl consideră regizorul Tudor Chirilă.

Cotidianul, marți, 27 octombrie 1998 **Alice GHERMAN**

"Premiera spectacolului "Pasărea albastră", în regia lui Cristian Pepino, a constituit o adevărată revelație pentru publicul venit luni seară, la Sala Victoria a Teatrului Țăndărică. Povestea a doi copii

porniți în căutarea Păsării Albastre pe tărâmul viselor, în împărăția nopții, a impresionat prin decor, muzică și, nu în ultimul rând, prin jocul actorilor. Personalități din lumea teatrului de păpuși, studenți la UATC, ziariști, părinți, dar mai ales copii au aplaudat îndelung la sfârșitul reprezentației.

Cotidianul, miercuri, 28 octombrie 1998 **Alice GHERMAN**

"Cu ocazia celei de-a IV-a ediții a Festivalului Internațional al Teatrelor de Marionete s-a deschis în Capitală la ARTEXPO expoziția de afiș a artistului francez Michel Bouvet. [...]
Manifestarea impresionează prin puterea de invenție a autorului, disponibilități asociative suprinzătoare și extrem de fecunde ca înțeles și impact strict vizual. Michel Bouvet este modern în primul rând pentru că discerne cu mare acuitate psihologică sensibilitatea contemporanilor, forma cea mai convenabilă astăzi în realizarea semnalelor plastice ale străzii. [...] Cele mai multe afișe au teme culturale. În ele concentrează excelent mesajul operei literare ori teatrale, uneori metaforic, tratează teatrul de marionete în registrul serios (mă refer la sensuri), în care adultul sesizează condiția manipulării și parabole ascunse, de ordin moral."

Adevărul, vineri, 30 octombrie 1998 **Cornel Radu CONSTANTINESCU**

"Secțiunea de workshop a Festivalului Internațional al Teatrelor de Marionete ce se încheie astăzi la București a fost deschisă în prima zi a acestei săptămâni de cunoscutul om de teatru francez Philippe Genty. Mai mult de 300 de spectatori au fost fascinați de discursul și imaginile oferite de acest regizor tulburător. [...] Discuția a fost în același timp teoretică și confesivă, momentele spectacologice fiind argumentate prin întâmplări și evenimente din viața artistului."

Adevărul, vineri, 30 octombrie 1998 **Cristina MODREANU**

"... au evoluat în acest Festival importante trupe teatrale din lumea întreagă, precum și trupe din patru orașe românești: Craiova, Arad, Ploiești și București. Aș mai adăuga faptul că, poate spre surprinderea unora, spectacolele pentru copii au fost relativ puține, de vreme ce o temă care abordează, în primul rând, "noile tendințe" presupune semnalarea unor mișcări de avangardă în teatrul de marionete. Astfel, în noile sale forme, acest gen de teatru mizează mai puțin pe CUVÂNT, cât pe INVENȚIE, pe surpriza creată de FORȚA IMAGINII."

Formula AS, 2-9 noiembrie 1998] **Silvia CHERIM**

"Teatrul lui Philippe Genty (un om cu o biografie la fel de extraordinară ca și creația sa) încearcă o scufundare în inconștient ca în psihanaliză, unde terapeutul este supus, înainte de a-și întâlni pacienții, confruntării cu propriul inconștient. Philippe Genty a realizat acest lucru cu sine prin arta sa. Spectatorul este invitat la un act catarctic, lipsit de cuvinte și plin de imagini simbolice, care îi răscolesc conștientul și inconștientul."

România liberă, vineri, 30 octombrie 1998 **Iulia BLAGA**

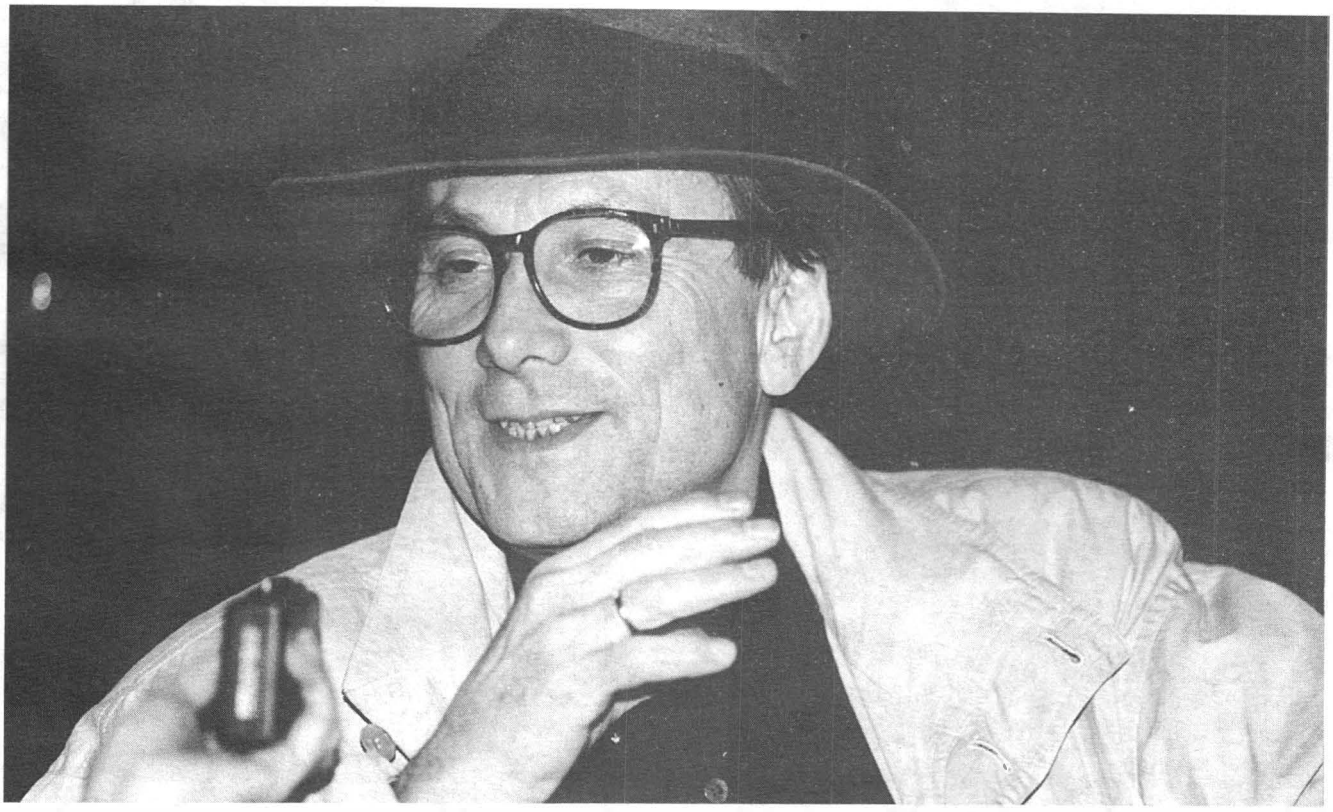
"Timp de o săptămân (24-30 octombrie) Bucureștiul și-a redescoperit copilăria. [...] Copiii au devenit și mai însetați de joc, iar adulții și-au uitat pentru o clipă durerile și au "sărit" direct în țara fanteziei și a minunilor.
Cele mai mari personalități ale teatrului de păpuși au fost prezente la această manifestare deosebită. [...] Impresia puternică, pe care o aveai aflându-te în mijlocul lor, era aceea că ești ca într-o familie,

ce te primea deîndată, fără false politeţuri, o singură condiţie fiind necesară: bucuria de a te juca. Am fost prezentă aproape zi de zi la festival şi am înţeles încă odată cu tristeţe că prejudecăţile funcţionează din plin, căci discriminarea care se face între teatrul de păpuşi şi cel "mare" există, paradoxal, în continuare. [...]

Public şi creator, deopotrivă, au înţeles că cel mai important lucru este să nu lăsăm marioneta sau păpuşa - cum vreţi să-i spuneţi - dinlăuntrul nostru să îmbătrânească sau, mai grav, să moară."

Azi - Rampa, miercuri 4 noiembrie 1998

Irina BUDEANU



Philippe GENTY *Văzut de el însuși*

Nu există dovezi ale existenței sale înainte de *1938*.

Între *1956-1957* putea fi întâlnit, câteodată, într-o școală de Arte Plastice din Paris.

Între *1962-1966* parcurge o adevărată odisee, o călătorie în care traversează 47 de țări și opt deșerturi. În timpul acesteia realizează, sub egida UNESCO, un documentar despre teatrele de marionete din lumea întreagă.

În *1967*, Mary Underwood îl adună de pe drumuri.

1968-1975: caută cu disperare o metodă de organizare a haosului care-l domină. Apelează la creații teatrale sau de televiziune realizate la Paris, Londra și Berlin.

1976-1979: dându-și seama că haosul nu poate fi organizat, încearcă să găsească un compromis. Se trezește implicat, împreună cu compania sa, într-o serie de turnee prin Statele Unite ale Americii, Japonia, Africa, Australia, Anglia, China, Rusia, Franța, America de Sud și India.

1980-1983: Încearcă în zadar să scape de titulatura de "marionetist" sau "maestru al iluziei teatrale". Realizează împreuna cu Mary Underwood spectacolele: "Rotund ca un cub" și "Parada dorințelor".

1984-1990: explorează frustrările copilariei și refularea ca sursă a creației. Realizează "Nebuniile lui Sigmund" și "Naufragii".

1991-1995: cercetează simultan timpul și spațiul pentru a găsi decalaje, creind imagini suprarealiste și lăsând loc întrebărilor despre natura umană. Câștigă Premiul Criticii la Festivalul de la Edinburgh cu „Naufragii". Realizează „Nu mă uita" și „Călător imobil", spectacole ce au încă o carieră internațională.

Eșecuri majore: la 12 aprilie *1947*, la ora 11 fix, Philippe Genty a devenit paranoic. Este incapabil să scrie un curriculum vitae serios.

Reușite majore: la 12 aprilie *1947*, la ora 11 fix, Philippe Genty a devenit paranoic. Între *1947* și *1957*, a schimbat 16 licee.

În *1958*, pentru a evita stagiul militar obligatoriu, a făcut 20 de zile greva foamei și, pentru că nu a plecat în armată, a evitat și Războiul din Algeria.

Interviu realizat de **Ludmila PATLANJOGLU** cu **Philippe GENTY**

SUPRAREALISMUL – O CALE REGALĂ

L. P. Acest autoportret l-aţi publicat în caietul-program al Festivalului Internaţional al Teatrelor de Marionete care a avut loc la Bucureşti şi unde aţi fost invitat să ţineţi un workshop. El arată că şi la 60 de ani, aţi rămas un „copil teribil", acelaşi artist nonconformist. Continuaţi să pledaţi pentru un teatru provocator, o „masă de disecţie" în care frustrările copilăriei şi refularea sunt surse ale creaţiei?

P.G. Am avut o copilărie nefericită, nu din punct de vedere economic, ci pe plan psihic. Am traversat vârsta adolescenţei cu violenţă. M-am născut într-o lume agresivă şi intimidantă. Mă simţeam aproape de dezintegrare. Mă chinuia întrebarea: cum să trăieşti viaţa? Cum să trăieşti în concordanţă cu cele 10 porunci? Întâlnirea cu teatrul m-a ajutat să depăşesc această stare de criză. Am descoperit un teritoriu al libertăţii necondiţionate. M-am putut apropia de zone din mine şi din ceilalţi pe care altfel nu le-aş fi putut cunoaşte. Cineva m-a întrebat la workshop care este mesajul operei mele. Cred că acum, când a sosit momentul prăbuşirii utopiilor şi al ideologiilor prin căderea comunismului, a zidului între est şi vest, publicul are nevoie de altceva decât de un mesaj. Să-i arate cineva asta e bine, asta e rău. Mai important este să fie ajutat să înţeleagă că fiinţa umană e făcută din bine şi din rău. Să avem curajul să recunoaştem maleficul din noi înşine, să avem forţa să coabităm cu el. E un prim pas spre purificare. Un început de drum spre împăcare, credinţă şi iubire. A trece de limitele obişnuite, a plonja în necunoscut e o cale priculoasă, nu lipsită de suferinţă. E adevărat, am simţit acest lucru pe propria mea piele. Dar am fost răsplătit printr-un material uman, o experienţă tulburătoare pe care am avut-o în creaţia mea. Asumarea acestui risc pentru un artist poate deveni o sursă de bogaţie extraordinară. Ceea ce mă interesează mai ales nu sunt atât momentele dramatice ale vieţii de zi cu zi, ci clipele de vis, coşmarurile, forţele maligne, ascunse în subconştient. Pentru mine, suprarealismul este o cale regală. În acest spirit am conceput spectacolul "Nu mă uita", inspirat din visele soţiei mele, Mary. Şi "Călătorul imobil" are un caracter autobiografic. Este rezultatul voiajului meu de 4 ani în jurul lumii. O aventură formidabilă. A fost, de fapt, o călătorie în mine însumi. Am descoperit cine sunt eu prin ceilalţi. Am aflat, venind din Franţa, traversând cele 47 de ţari şi 8 deşerturi, că, dincolo de cotidianul meu meschin, lumea are o dimensiune cosmică nu numai geografica, dar şi umană. A fost, de fapt, un pelerinaj iniţiatic pe care am încercat să-l povestesc în "Călătorul imobil".

L.P. Spectacolele dumneavoastră sunt întruchipări ale "Utopiei teatrale" a lui Antonin Artaud.
Ce importanţă credeţi că are această "autopsie pe viu" asupra publicului, mai ales în acest sfârşit de mileniu, când marea dilemă este cum să întâmpinăm "şocul viitorului"?

P.G. Trăim pe nisipuri mişcătoare, într-o societate în care relaţiile, obiectele, ideile se perimează foarte repede. Totul este efemer, interşanjabil. Oamenii, sentimentele, gândurile... Secolul XXI prefigurează o societate tot mai prosperă material, dar care, paradoxal, devine din ce în ce mai săracă spiritual. Într-o epocă grabită şi pragmatică, apăsată de invazia mijloacelor de comunicare electronice, de o mass-media agresivă, de o televiziune şi un cinematograf ce propagă banalităţi, uniformizând individul, e nevoie de teatru. Pentru că e o experienţă de ordin spiritual. E o scăpare din tirania economicului, dintr-o lume în care suntem colonizaţi pur şi simplu de McDonald's, de Coca-Cola, de maşină, un bine doar de ordin material. În acest iad cotidian, "teatrul cruzimii" în care cred, este o formă de a dezamorsa tensiuni, de a ne elibera de egoismul de sine şi o invitaţie să devenim în viaţă mai buni, mai umani, să ieşim din teatru pe stradă mai bogaţi sufleteşte. O punte de a înţelege fortele binelui şi ale răului care animă existenţa omului. Cum să ajungi la depăşirea unei epoci negre, fără să te distrugi pe tine. E vorba nu numai de a supravieţui,

SUPRAREALISMUL – O CALE REGALĂ

dar de a supraviețui fără a trăda calitatea vieții. Am să vă spun o întâmplare care m-a marcat profund. Am creat un Pierrot, o marionetă pe fire și am imaginat un scenariu simplu. În spectacol, marioneta descoperea că eu o anim, o manipulez și atunci mă distrugea, prăbușindu-se pe podea odată cu mine. Am prezentat acest recital în fața unor copii surdo-muți, imuni la orice reacție emoționala. Niște cazuri disperate, irecuperabile pentru doctori și psihiatrii. Pentru prima dată, acești copii au fost văzuți plângând. Ei s-au identificat cu povestea personajului meu, care a fost un teribil declanșator al emoției. Am realizat încă odată că teatrul este un mediu artistic unic prin acest dialog viu între actori și spectatori.

L.P Marioneta face parte din poetica teatrului dumneavoastră. La workshop marturiseați că ea vă fascinează prin cele două niveluri, unul simbolic și altul animist.

P.G. Sunt atașat de marionetă pentru că în ea există un suflet. Dacă cel care o animă, o investește cu viață, crede în această existență, atunci și publicul va crede. Redescoperim ceva ce ține de copilărie, când intrăm într-o relație enigmatică cu lumea. Și acest lucru este important pentru că, mai târziu, ca adulți, trăim într-un univers artificial, desacralizat, unde am pierdut complet acest raport animist cu obiectele. Totul este rațional, funcțional. După secole în care am fost hrăniți de povești, de legende, de mituri, animismul nostru are nevoie de această hrană. Și teatrul de păpuși și marionete ne redeschide spre acest câmp misterios.

L.P. Sunteți un patriarh al teatrului de avangardă și experiment. Tema Festivalului Internațional al Teatrelor de Marionete a fost "Noi Tendințe". În aceste căutari ale noului, ce experiență vă atrage interesul?

P.G. Eu fac parte din familia unor artiști ca Robert Wilson, Kantor, Pina Baush. Sunt adeptul unui teatru vizual, ca expresie a sincretismului artelor. Actorul este un element puternic, dar un semn egal ca importanță alături de culoare, sunet, lumină. Teatrul obiectelor animate, marionetă sunt medii deschise pentru experiment. Festivalul mi-a confirmat părerea că, în acest moment suntem destul de captivi unui tradiționalism. Propunerile noastre revoluționare, de acum 10-15 ani, s-au clasicizat. E nevoie de modalități noi și cred că ele pot fi oferite de tineri, de trupele marginale. Chiar imperfecte, ele aduc viața, sânge proaspăt. Aceste experiențe le caut. O zonă care mă preocupă în ultimii ani este dansul, pe care l-am descoperit colaborând cu soția mea, care este coregrafă. În relația actor-dansator-marionetă transferul de energie e fascinant. Lărgește expresia, dar și emoția. Interesul artiștilor, dar și al publicului pentru teatru-dans în care "cuvântul se corporalizează" și "mișcarea se verbalizează" vine din nevoia recuperarii metafizicii trăirii pe scenă.

L.P. Cu ce stare vă despărțiți de teatrul românesc și de publicul său? A fost o întâlnire artistică care a lăsat urme în dumneavoastră?

P.G. În ultimii ani prefer să trăiesc și să lucrez izolat, în micul meu turn de fildeș. Foarte greu particip la manifestări care adună la un loc multă lume. Nu regret însă că am acceptat aceasta invitație. Am stat împreună. Am discutat despre tehnici, am împartășit experiențe. Un festival internațional ca cel organizat de Țăndărică e important, pentru că el recapacitează artiști, mișcări teatrale, de obicei aplecate asupra propriilor lor modele. Festivalul a reușit să polarizeze interesul, a născut emoția participativă atât a specialiștilor cât și a publicului larg. Ce m-a impresionat a fost numărul mare de spectatori din sălile de teatru, dar și de la spectacolele de stradă. E o dăruire și o devoțiune pentru teatru pe care le-am constatat și cu ocazia turneului meu în România cu montarea "Călătorul imobil". Ma întorc acasă cu un sentiment tonic, de iubire și speranța pentru teatru.

EVENIMENT

Felix ALEXA

Marioneta din noi

Mărturisesc că m-am apropiat de teatrul de marionete cu o anumită teamă și respect, izvorîte din aura de mister ce învăluie rădăcinile și legile acestei arte multiseculare.

Văzusem în 1990, la festivalul de la Avignon, lumea fascinantă, arhaică, a zeilor hinduși din Mahabharata, prezentați prin toate tipurile de marionete: cu fir, umbre, marionete minuscule pe apă.

Apoi, în 1991, Peter Brook mi-a vorbit despre funcția magică, despre frumusețea esențializată a gesturilor unei marionete.

Astfel, pentru mine, marioneta nu avea semnificația unei întoarceri în lumea copilăriri, ci a unei întoarceri în timp, într-un timp imemorial, unde jocul ei emoționa și exorciza totodată.

Dar cum să îmbin toate aceste tentații cu gustul publicului de azi? Ce text să montez pentru ca umanizarea marionetelor, inimaginabilele nuanțe și fațete ale expresivității lor, să fie în prim-plan? Răspunsul la toate aceste întrebări a venit odată cu propunerea doamnei Mihaela Tonitza Iordache, propunere incitantă, provocatoare tocmai prin dificultatea ei: o operă celebră cu marionete, "Bărbierul din Sevilla" de Rossini.

Odată alegerea făcută, m-am "înarmat" cu o scenografă cu mare

experiență, o artistă de mare rafinament, doamna Miora Buescu, (Pupe cum îi spune toată lumea în Țăndărică;

nume predestinat) și împreună am optat pentru un spațiu și mai ales niște marionete ce aduceau în actualitate elementele vechi, tradiționale, ale acestui tip de teatru: sculptură în lemn, mecanisme, un decor sugerat prin câteva pânze pictate.

Am urmărit cu emoție și înfrigurare "nașterea" fiecărui personaj dintr-o simplă bucată de lemn, am comentat ironic momentul în care "nudurile" de lemn erau îmbrăcate cu grijă, am privit fascinat cum se colorau efectiv la față, căpătând trăsăturile și psihologia personajului.

Figaro, Rosina, Bartolo, Almaviva, Basilio, erau toate în fața mea, agățate în cui, înconjurate cu zeci de fire, cu o tijă metalică ce le străpungea capul, ca un semn al controlului simțurilor de către om. Omul însă lipsea, iar ele, marionetele, erau moarte.

În "Teatrul memoriei", George Banu spune că "Măștile agățate pe un perete valorează cât o bibliotecă teatrală. O bibliotecă a posibilităților." Marionetele la fel, înglobau în ele pasiuni clocotitoare, energii latente ce așteptau să fie eliberate. Și deodată, sub privirea mea, această mică lume trezită la viață de actori, a început să facă câte un pas stângaci, o mișcare a capului, marionetele s-au uitat curioase unele la celelalte, dându-și seama că, fără voia lor, fac parte din aceeași distribuție.

De-a lungul repetițiilor, înconjurat de o echipă de actori de mare talent, impresionantă prin rigoare și profesionalism, de o echipă tehnică mereu în alertă și căutare de soluții, în acordurile superbe ale muzicii lui Rossini, am încercat să umanizăm marionetele, să creem psihologii, relații, să descompunem mișcarea cu o grijă aproape dementă pentru

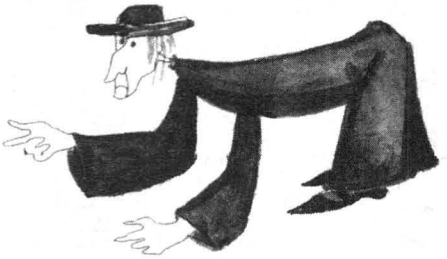
raportul ei cu muzica.

Încet, încet, marionetele au început "să cânte", perdeaua de fire a devenit din ce în ce mai invizibilă, iar actorii - mânuitori erau în același timp declanșatori, dar și martori ai vieții stranii, aparent umane, ce se năștea

din mâinile lor. După aplauzele finale, fericite, îmbujorate de emoție, marionetele își reiau locul în săculețele lor de pânză albă.

Excrescența minții lor, tija din cap, ca o imensă ramificație nervoasă, încetează să mai facă "sinapsa" cu mâna și sufletul actorului.

Și totuși, dacă continuă să șușotească în liniștea și întunericul teatrului?



Delia VOICU

Osmoză

Un spectacol la "Țăndărică" este, de cele mai multe ori, o invitație adresată, în primul rând, copiilor. Marioneta este înzestrată cu forța de a crea un univers teatral unic, fermecător pentru cei mici și deopotrivă incitant pentru adulți. Numelor consacrate ale genului li s-

au alăturat, atraşi de această lume fascinantă, mari regizori ca Silviu Purcărete sau Cătălina Buzoianu, aceştia reuşind, graţie experienţei lor în lucrul cu actorul, să aducă materiei inerte profunzime şi adevăr psihologic. Montarea unor mari creaţii - "Bastien şi Bastienne" de W.A. Mozart, "Pasărea de foc" de Igor Stravinski - se înscrie într-un program al Teatrului "Ţăndărică" de a face accesibilă copiilor opera clasică. "Bărbierul din Sevilla" în regia lui Felix

Alexa este o simbioză suprinzătoare şi aproape paradoxală între actor, marionetă şi decorul sonor emoţionant, creat de vocile maeştrilor artei lirice româneşti: Magda Ianculescu, Valentin Teodorian, Nicolae Herlea, Ştefan Petrescu şi Nicolae Secăreanu. Interpretării istorice a operei rossiniene i se alătură gestul curajos şi sincer al marionetei, acest amestec de muzeal şi modern având un efect tonic şi ilariant.

Deloc "complexate" de marile voci care le însoţesc, marionetele captează atenţia prin şarmul şi vivacitatea lor. Nuanţa subtilă de ironie satirică la adresa acestor două genuri care se întâlnesc în versiunea scenică a regizorului naşte un contrast de ordin stilistic deloc disonant, ci, dimpotrivă, unul ce conferă creaţiei o valenţă estetică nebănuită. Sonoritatea muzicii de operă este

susţinută de gesturile micilor făpturi însufleţite, într-un demers regizoral concertat parcă într-o intenţie caricaturală.

Neavând şansa de a se putea metamorfoza, marioneta surprinde personajul în ipostaza lui corporală, psihică şi morală esenţializată. Astfel, Bartolo este un moşneag decrepit, mereu roşu de furie, Rosina este o amoreză şarmantă şi nostimă, contele Almaviva - un îndrăgostit

înflăcărat de patima sa, Figaro - un erou veşnic gata de acţiune...

Ceea ce însă reuşeşte să nuanţeze tipologiile este arta mânuitorilor, care dă impresia că până şi figura păpuşilor iese din inerţie şi devine expresie a fiecărei stări create de conflict. Figaro, mînuit de Daniel Stanciu, este resortul principal al acţiunii şi vădeşte o uriaşă libertate interioară; Rosina, condusă atent de Cristina Roşiianu are accente de gingăşie şi şarm feminin; Cristian Mitescu imprimă contelui Almaviva eleganţă în mişcări; Bartolo, animat de Ionuţ Brancu, îşi trădează la fiecare pas meschinăria gândurilor.

Remarcabilă este ingeniozitatea cu care Nicuşor Adetu îl creată pe Basilio, ale cărui mişcări precis conturate capătă o ritmicitate burlescă. Preluând cu talent timbrul vocal al cântăreţilor, actorii izbutesc o perfectă omogenitate sonoră. Element de coerenţă al spectacolului, scenografia Miorei Buescu permite accesul copilului la lumea de pe scenă şi, în acelaşi timp, graţie simplităţii şi rigorii plastice încântă spectatorul adult.

Prin eterogenitatea mijloacelor artistice, realizarea lui Felix Alexa demonstrează că modernitatea este o componentă vie a teatrului de marionete care, fără a reclama nici o actualizare, poate să adapteze opera clasică gustului contemporan.

EVENIMENT

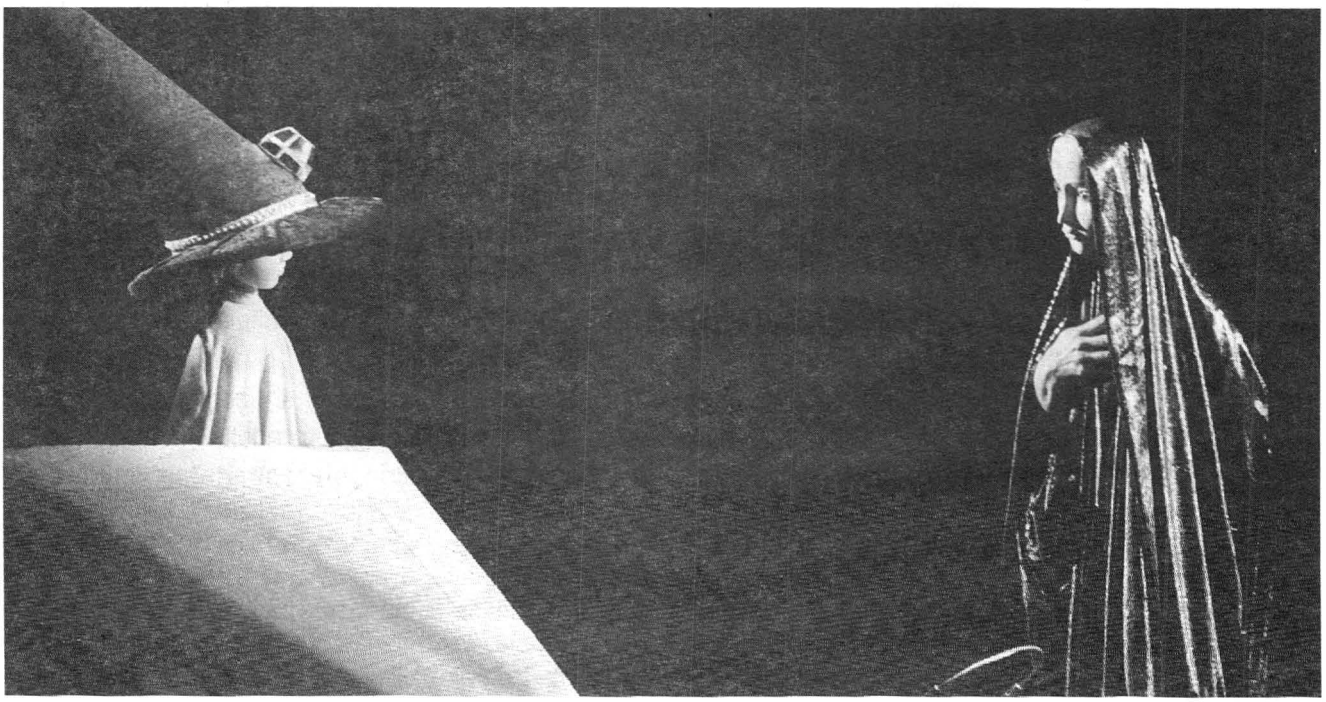
Constantin PARASCHIVESCU

Un poem gingaș

Nu prea mă duc la păpuși. Poate de aceea, mi-am zis, m-au captivat atât două din spectacolele văzute la Festivalul internațional al teatrelor de marionete de la București, din perioada 23-30 octombrie 1998: "Pasărea albastră" de Maeterlinck, prezentat în premieră de Teatrul "Țăndărică" și "Poeme vizuale", cu litere, al companiei Jordi Bertran din Barcelona. Poeme cu litere? Ceva ce nu s-a mai făcut. Niște litere mici, de burete, mânuite cu tije subțiri pe o simplă masă, care e scena, devin ființe jucăușe care dansează, sar de la trambulină, se iubesc, fac sport etc. Dar aplauzele prelungite, entuziaste, de la sfârșitul acestor reprezentații, ale unui public mai avizat, m-au convins că nu numai "de aceea"...

Pasărea-minune căutată pe cerul fanteziei din spectacolul compus de Cristian Pepino e, la rându-i, un poem de o cuceritoare gingășie. Adaptând, cu simțul proporțiilor specifice, piesa simbolică a lui Maeterlinck, Cristian Pepino personifică cu har și ingeniozitate făpturi din lumea imaginară a visului celor doi copii în căutarea înaripatei. Câinele și pisica ce-i însoțesc sunt imenși și nostimi - mânuitori îmbrăcați în costume corespunzătoare, cu capete mari de mirare și șiretenie. Zâna nopții e un cap înnegurat, cu brațele larg desfăcute care acoperă cu o pânză neagră toată scena și smulge aplauze de admirație cu stele care se aprind pe ea din zeci de beculețe. Împărăția morților - brr! - e o fascinantă feerie coregrafică, din cripte ivindu-se (și prin meritul autorului, care sugerează "o floră subțire și timidă ca un abur") niște vălătuci albi, ca vata de zahăr, care se umflă și se înalță în văzduh, iau siluete grațioase și încep un balet fosforescent, care uimește de-a binelea. În împărăția amintirilor apar Bunicul și Bunica în contururi diafane, proiectați pe o pânză de tul, întruchipări nostalgice de aer care se înfiripă numai când cineva se mai gândește la ele. Iar în împărăția viitorului, cei nenăscuți sunt niște foetuși orbi, nerăbdători să iasă la lumină, minusculi, albăstrii, cu capete de minge și trup neformat, simpatici caraghioși ai lumii ce va veni (scenografia: Cristina Pepino).

Hâtrii fiind, în maturitatea noastră, zicem doar că, furat de fascinația gingășiei create, regizorul n-a mai avut inspirație pentru sensul final. "A fost un vis", se zice. Și se termină brusc. Atâta tot?



ÎN AVANPREMIERĂ:

Doina MODOLA

Gala Teatrelor Naționale Cluj-Napoca 9-15 decembrie 1998

Organizată bienal, de obicei în prima parte a lunii decembrie, Gala Teatrelor Naționale de la Cluj celebrează Teatrul ca artă a cetății pe întreg arealul românesc. Aniversând inaugurarea Teatrului Național din Cluj prin festivalul din 1-2 decembrie 1919, gala consacră și examinează forma tradițională a instituționalizării teatrelor românești din perspectiva condițiilor socio-culturale și artistice ale prezentului. Focare de cultură ale tuturor provinciilor românești, cu semnificații și misiuni ce au depășit întotdeauna pura vocație spectaculară, creând un sistem de relații complexe cu învățământul universitar și artistic, cu lumea literară și cu instituțiile de cultură, cu societatea și cu contextele politice, teatrele naționale s-au constituit ca așezăminte pilot care și-au asumat îndatoriri și finalități multiple.

Teatrelor Naționale din București, Iași, Craiova, li s-au adăugat, după 1919, cele din Cluj, Timișoara, Chișinău, Cernăuți, numărul lor fiind astăzi tot magicul șapte: după nefericita și simptomatica desființare a Teatrului din Cernăuți, a luat ființă în 1972, Teatrul Național din Târgu Mureș.

Teatrele Naționale asigură soliditatea și validitatea instituției teatrale românești în ansamblu, în jurul lor gravitând, de-a lungul anilor, într-o dinamică firească, liberă, instituțiile municipale, dramatice, populare, particulare, experimentale, orice fel de forme alternative de teatru. Aceste teatre naționale, a căror existență este asigurată, ca în toate țările civilizate, prin finanțarea de către stat și de către Ministerul Culturii, și-au fixat ca prim obiectiv promovarea dramaturgiei naționale clasice și moderne și a capodoperelor universale și contemporane, dar și susținerea creației originale dramaturgice și spectacologice. Departe de a fi conservatoare, aceste teatre naționale, în frunte cu prima noastră scenă, s-au singularizat în context european, printre omoloagele lor din alte țări, ca perimetre ale experimentului regizoral și de avangardă (începând din deceniul al treilea, Teatrul Național din Craiova, sau cel din Cernăuți, sub direcția lui V.I. Popa). Dacă după 1960 reteatralizarea teatrului a pornit de la Teatrul "Lucia Sturdza Bulandra", ea n-a ocolit nici celelalte scene bucureștene, Naționalul din Capitală sau, în deceniul al șaptelea,

Gala Teatrelor Naționale Cluj-Napoca 9-15 decembrie 1998

Naționalul clujean, care au creat valoarea și prestigiul artei teatrale românești, indiferent dacă împrejurările au fost faste sau nefaste.

După 1990, înnoirea a început cu Teatrul Național din București, cu Naționalul craiovean, devenit un fel de ambasador cultural pe toate meridianele lumii, cu Teatrul Național din Cluj sau cel din Chișinău (mult mai adesea revenit în țară). Departe de a-și pierde oportunitatea, Naționalele dovedesc, dimpotrivă, o mare vitalitate, mobilitate, capacitate de adaptare structurală, organizatorică, funcțională. Ele continuă să-și păstreze un caracter de model dinamic, garant și reper de mare iradiație pentru formele alternative și pentru experimentele instituționale multiple, care au apărut și au dispărut în cursul ultimelor două veacuri.

Îndată în 1990, Teatrul Național din București, cu spectacolele lui Andrei Șerban, Teatrul Național din Craiova cu spectacolele lui Silviu Purcărete - devenit el însuși o adevărată instituție bine ancorată în Europa - Teatrul Național din Cluj cu spectacolele lui Mihai Măniuțiu etc. au făcut turnee apreciate, cu bun ecou în presa străină.

Au apărut noi tipuri de manageri cu aptitudini diplomatice și impresariale de excepție, ca directorul Teatrului Național din Craiova, domnul Emil Boroghină. După cum au apărut funcții și structuri noi de marketing, organizare a spectacolelor, impresariat, prospectare a relațiilor cu sponsorii, relații cu publicul etc. Toate acestea constituie fenomene, procese, elemente de studiu pentru întrunirile cu caracter de lucru din Gala de la Cluj, alături de probleme de politică repertorială, istorie a teatrului, forme de experiment și o întreagă constelație de manifestări culturale și ateliere de lucru adiacente.

Celelalte peste 40 de teatre: municipale, dramatice, de profil (de comedie, de tineret, de copii, de revistă, de estradă, populare, de păpuși și marionete etc.), fundații și asociații românești și străine, cu caracter româno-englez, româno-francez completează tabloul multicolor și viu al unei vieți spectaculare diverse și expansive, cu o mult mai mare libertate de a inventa, investiga și raporturi contractuale cu personalul artistic sau cu statul, cu municipalitatea sau cu persoanele particulare, cu modalitățile privatizării sau cu asociațiile realizate după afinități artistice.

Dată fiind existența unui Teatrul Național de Televiziune și a unui Teatru Național Radiofonic, se configurează un polisistem de promovare a creației dramatice și spectacologice originale, care pune în discuție mijloacele și limbajele media și modalitățile și procedeele lor estetice și tehnice, opțiunile repertoriale și realizările artistice, cadrul galei se dovedește optim pentru schimbul de idei, evaluări, proiecte și în aceste domenii.

Atelier artistic și creator la care Clujul cheamă în inima Transilvaniei toate provinciile teatrale ale țării la o impresionantă paradă de forțe, Gala Teatrelor Naționale sperăm să fie o înaltă școală pentru tinerii studenți în artele spectacolului și tinerii actori și o sărbătoare teatrală majoră, pentru spectatorii de toate vârstele. Ea devine o școală a Teatrului, un curs intensiv urmărit cu emoție și o efervescență sărbătorească, pe care publicul universitar și cel școlar activ și fără somn, o anima cu entuziasm mereu proaspăt, ziua și noaptea, neîncetat, 24 de ore din 24. În atmosfera carnavalescă și miraculoasă a lunii Crăciunului, Gala Teatrelor Naționale aduce ceva din bucuria tainică a reînnoirii Lumii și din speranța mereu renăscută a unei vieți mai bune și mai pline de certitudini. Departe de a fi o simplă afirmație convențională, această așteptare a oamenilor devine pentru noi motivul decisiv și motivația socială profundă ce trebuie onorată cu cea mai mare responsabilitate și căldură.

Florina Cercel și Marius Bodochi în *Bacantele*

Gala Teatrelor Naționale Cluj-Napoca 9-15 decembrie 1998

PROGRAM

Miercuri, 9 decembrie

19.00
Bacantele de Euripide.
Teatrul Național București.

Joi, 10 decembrie

16.00
Învierea de Lucian Blaga.
Teatrul Național Târgu Mureș.
21.00
Ines de Castro de Aljandro Cosmo.

Vineri, 11 decembrie

19.00
Diavolii de John Whiting
Teatrul Național Timișoara.

Sâmbătă, 12 decembrie

19.00
Unchiul Vanea de A.P.Cehov.
Teatrul Național Cluj-Napoca.

Duminică, 13 decembrie

18.00
Silvia Ghelan – 50 de ani de teatru
Teatrul Național Cluj-Napoca.

PROGRAM

Luni, 14 noiembrie

19.00
Matca de Marin Sorescu.
Teatrul Național Craiova.

Marți, 15 decembrie

19.00
Teibele și Demonul de Isaac Singor.
Teatrul Național Iași.

COMPANII INDEPENDENTE

Compania 777 pregăteşte "Îngeri în America" de Tony Kushner

Traducerea: Anca şi Lucian Giurchescu.

Abolind orice tabu-uri morale, religioase, sexuale, orice constrânge libertatea individuală a cetaţeanului, societatea americană pare a fi atins o libertate maximă, dar şi o derută pe masură. Căci în lipsa constrângerilor de orice fel, omul se orientează greu şi alege de multe ori cele ce i-au fost până acum interzise. Văzută prin lentila hipersensibilă a comunităţii homosexuale, lipsa unui principiu ordonator al umanităţii la acest final de mileniu apare şi mai evidentă.

Spectacolul va fi coprodus de Compania Teatrală 777, Teatrul Nottara, Fundaţia pentru o Societate Deschisă. Prima parte - "Sfârşit de mileniu" - va avea premieră în luna decembrie 1998, iar a doua parte -"Perestroika"- la începutul stagiunii viitoare.

În distribuţie: Vladimir Găitan, Ion Dichiseanu, Dan Astilean, George Alexandru, Lucia Mureşan, Theodor Danetti, Cristina Toma, Alexandru Jitea, Lelia Ciobotariu, Mihaela Rădescu, Lucian Pavel, Claudiu Trandafir, Ion Porsila, Petre Popa. **Regia**: Theodor-Cristian Popescu. **Decoruri**: Marius-Alexandru Dumitrescu. **Costume**: Ioana Albaiu. **Muzica**: Adrian Enescu. **Coregrafia**: Florin Fieroiu.

"Nunta" de Judith Herzberg

Traducerea: Violeta Popa.

Pe fundalul unei nunţi nefericite asistăm la desfăşurarea unei galerii de personaje ce au în comun faptul că viaţa tuturor a fost influenţată, uneori până la traumă de originea lor evreiască. Nunta devine treptat un pretext pentru a se dezvălui diferitele relaţii ale unor oameni care, din diferite pricini ce ţin de trecut, în loc să se apropie, se distanţează, astfel încât sfârşitul nunţii aduce o serie de despărţiri. Piesa constă într-o succesiune secvenţială, ca într-un film, a aproximativ 90 de scene scurte, care uneori au loc simultan sau se întrepătrund. Nu există o dezvoltare narativă în sine, ci tocmai această absenţă dă posibilitatea personajelor să se definească, precum într-un straniu vacuum sufletesc.

În fond, acest text vorbeşte despre însingurarea din societatea contemporană şi despre degradarea valorilor fundamentale care unesc oamenii, cum ar fi Familia, văzută aici în momentul ei cel mai vulnerabil, cel de întemeiere. Întrebarea nerostită, dar extrem de prezentă, va fi: mai reprezintă familia, în societatea contemporană de tip occidental (spre care ne îndreptăm şi noi) o valoare fundamentală?

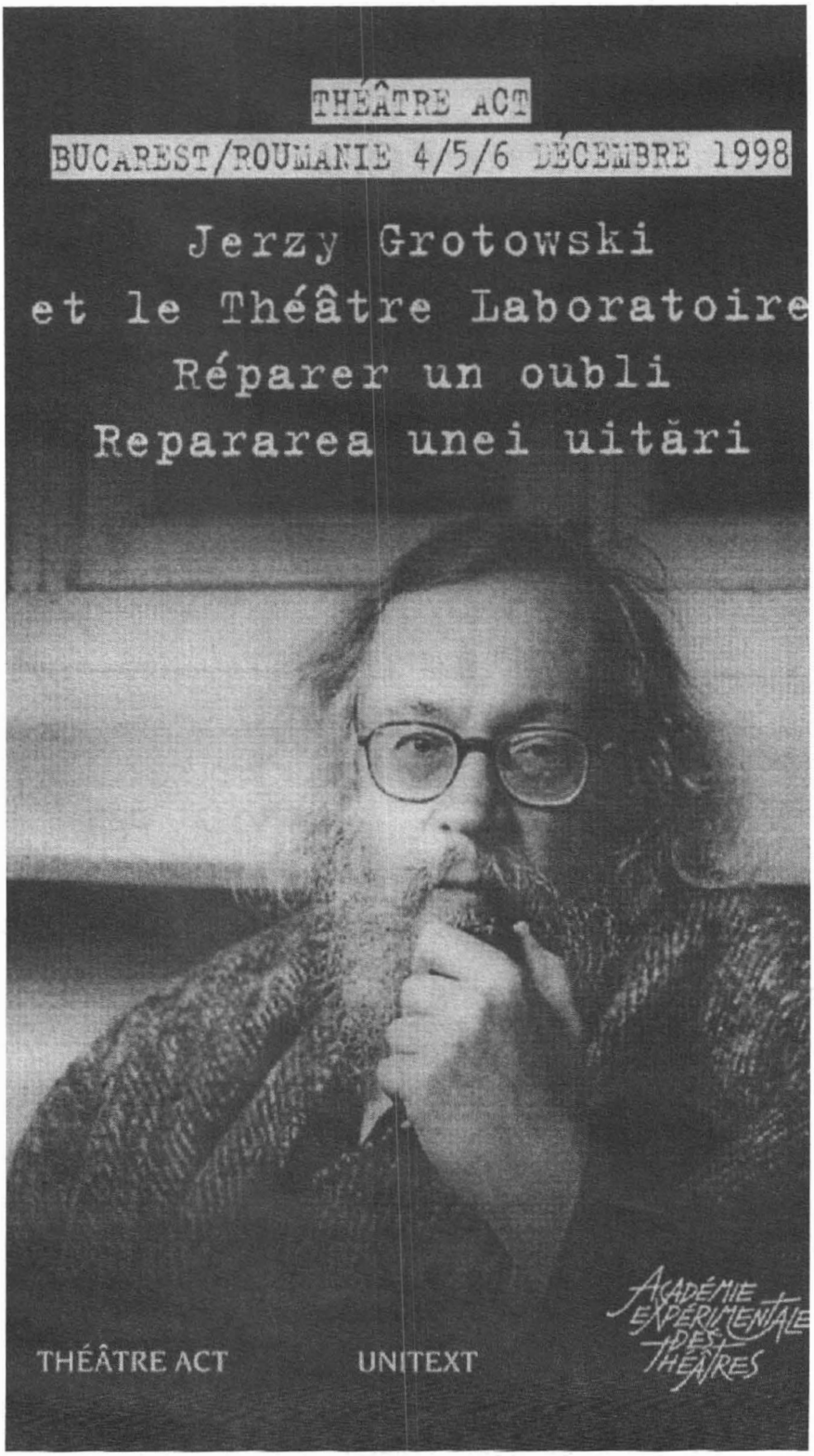
În distribuţie: Ileana Stana Ionescu, Vladimir Găitan, Florina Cercel, Rodica Mandache, Marius Bodochi, Roxana Guttman, Dan Astilean, Rudy Rosenfeld, Lucian Pavel, Cristina Toma, Claudiu Trandafir, Daniela Nane, Maria Tudosie, Ana Calciu, Radu Bânzaru. **Regia**: Theodor-Cristian Popescu. **Decoruri**: Marius-Alexandru Dumitrescu. **Costume**: Ioana Albaiu. **Muzica**: Alexandru Ionescu (interpretează Cristian Soleanu şi Ionuţ Voinea). **Coregrafia**: Florin Fieroiu.

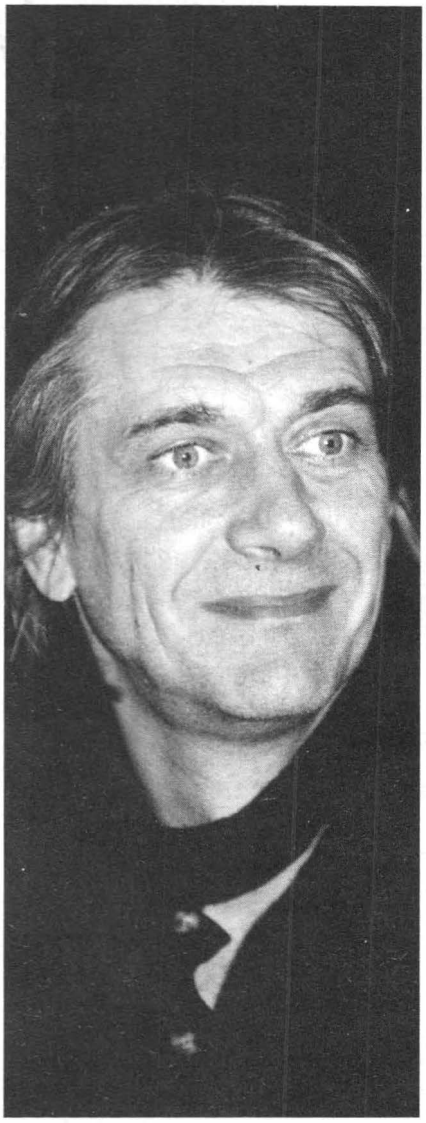
COMPANII INDEPENDENTE

Teatrul Act

Teatrul Act este un teatru independent de proiecte din România, deopotrivă producător de spectacole proprii şi scenă gazdă a unor spectacole produse de alte teatre. Teatrul este interesat de coproducţii cu companii de prestigiu din România şi din străinătate. Act îşi propune să aducă în faţa spectatorilor artişti de elită ai culturii române şi internaţionale, în spectacole de teatru, dans, muzică, în expoziţii de fotografie şi artă plastică. În paralel, Act organizează stagii de pregătire teoretică, simpozioane, seminarii şi conferinţe. Spectacolele vor fi programate în serii compacte a câte zece reprezentaţii şi reluate numai în funcţie de cererea publicului. Teatrul Act va juca şi în alte oraşe din ţară, dar cu precădere la sediul din Bucureşti, Calea Victoriei nr. 126.

Teatrul Act este principalul proiect pe care şi l-a propus şi l-a realizat Fundaţia Teatrul Act, organizaţie non-guvernamentală, care a început din 1995, să caute calea de a impune un nou model: acela al teatrului nesubvenţionat de stat, independent, bazat pe contribuţii ale societăţii civile şi pe sponsorizări din partea sectorului de afaceri. Drumul a fost lung şi deloc lipsit de greutăţi, dar acum proiectul fundaţiei există.





Marcel Iureș și spațiul pentru fantome

Domnului Marcel Iureș,

Emoțiile deschiderii unui nou teatru sunt mari, minunate, însoțite de visuri și speranțe ca la nașterea unui copil.

Am cunoscut asemenea emoții când, acum 52 de ani, tatăl meu a deschis Teatrul "Odeon", astăzi "Constantin Nottara", cu spectacolul "Visul unei nopți vară". A fost un vis scurt. Visul "Odeon" a durat numai doi ani și apoi realități dure i-au distorsionat și i-au dizolvat imaginile.

Doresc realizatorilor Teatrului Act un vis lung - pe care să-l îmbogățească cu fiecare realizare, să-l amplifice și să-l facă să fie din ce în ce mai minunat.

Vreau să-l felicit din inimă pe Marcel Iureș pentru tăria și energia de a reuși să-și realizeze aspirațiile.

Acum câteva luni m-a invitat să-mi spune părerea. Ne-am întâlnit, și împreună cu Oana Pellea și arhitectul Octavian Niculae, am vizitat o pivniță. Astăzi locul s-a sfințit în lăcaș de cultură. Împărtășesc cu bucurie emoțiile lor de început!

Și le doresc lor și colaboratorilor lor, Alexandru Darie, Sandu Dabija, Mihai Măniuțiu și multor altora în viitor, realizări minunate și tăria de a-și face din vise și crez: ***Realitate!***

Livin CIULEI

București, 14 aprilie 1998

– Oricât m-ar interesa să-l descos pe Marcel Iureş în calitatea sa de actor, de această dată ne vom opri doar la cea de fondator al Teatrului Act - teatru insolit în peisajul nostru etatizat. Aşadar, care a fost gândul generator al acestei încercări temerare?

– A început cu o revoltă împotriva formulelor existente, etatizate, s-a transformat într-un ciudat vis, care a avut o mare calitate, aceea de a fi rezistent. A urmat o pescuire minunată de oameni şi, aşa, a venit şi seara aprinderii luminilor în acel spaţiu numit Teatrul Act.

– În vise nu mă amestec, dar ce-a însemnat "pescuirea de oameni" vreau să aflu.

– A căuta oameni care să spună că e posibil şi să creadă că e posibil. În primul rând să credem în acelaşi lucru mai mult de o săptămână, o lună, să credem că acolo se vor putea, în sfârşit, juca fantome.

– Adică?

– Actorii în costume, sub reflectoare or să joace teatru.

– Prima acţiune nespectaculară a teatrului este un work-shop Grotowski în luna decembrie. Vă adjudecaţi din familia lui?

– Din familia celor care s-au uitat la Grotowski ca la un zeu al acestei jumătăţi de veac. În plus, suntem, cumva, în graţia unui spirit ca al lui George Banu, care dăruieşte spaţiului nostru un lucru unic. Să ai 2-3 actori ai lui Grotowski care să facă demonstraţii, să ai lansarea unei importante lucrări pentru prima oară tradusă la noi este chiar un privilegiu.

– Spaţiul teatrului va fi un loc al experimentelor?

– Cred că este un spaţiu care va exista şi va creşte, cu timpul, în importanţă, în semnificaţie şi în expresie. Ne vom asuma, însă, ideea unei singure forme de experiment: cea a libertăţii interioare. Aceasta vrea să spună că trebuie modificată poziţia artistului faţă de propriul destin, poziţie care, la ora actuală, este prea strâns legată de stat, de ceea ce se numeşte subvenţie.

– Faptul că nu mai sunteţi legaţi de subvenţie, ci depindeţi de sponsori nu vă pune sub semnul incertitudinii?

– Nici vorbă. Într-un teatru de stat în afară de faptul că suntem agăţaţi de o rubrică pe statul de salarii nu avem nici o certitudine.

– Pentru ca să recuperaţi din cheltuieli, primul vostru spectacol "Cetatea soarelui" după Campanella ar fi trebuit lansat în forţă, promovat cu surle şi trâmbiţe.

– Sponsorul nostru principal a fost Connex, iar contractul prevedea, la un punct, confidenţialitatea, deci aveam dreptul doar cu 2 zile înainte de premieră să o anunţăm. Oricum public am avut. La cererea acestuia s-a dat şi al 11-lea spectacol, care iniţial, nu era prevăzut.

– Spectacolul nu este de receptat la prima mână. Care a fost reacţia publicului?

– Reacţia e umană. Faptul că este atât de aproape de actori într-un spaţiu atât de mic are o rezonanţă specială. Si pentru noi este o experienţă nouă. Dar, cred, că publicul a fost şocat de spectacol.

– Mihai Mănuţiu este printre fondatori. El va monta preponderent sau mai invitaţi şi alţi regizori?

– Este binevenit orice regizor care este excepţional.

– Aceasta exclude debuturile?

– Nu. Dacă o să ne povestească, o să ne arate, o să ne scrie, o să ne joace, atunci îi oferim spaţiul. Nu mai merge pe încredere. În plus trebuie să aducă şi banii necesari. Fiecare spectacol e un proiect. Regizorii trebuie să-şi închege o mică echipă.

– Si voi ce faceţi în vremea aceasta?

– Păi, plănuim şi noi.

– Vor fi numai serii scurte de spectacole?

– Secvenţe de câte 8-10 spectacole. Dacă publicul o cere, şi mai multe.

– În acest mod se recuperează ceva prin costul biletelor destul de ridicat?

– Greu de spus, având în vedere că trebuie să ne utilăm, să ne plătim datoriile ş.a.m.d.

– De ce nu faceţi atunci serii mai lungi?

– Seriile le facem pe de-o parte din pricina discontinuităţii în venirea banilor, pe de altă parte, cred că publicul trebuie mişcat puţin din obişnuinţele lui şi din luxul de a-şi permite să vadă un spectacol peste 6 luni sau 2 ani. Mă tem că actorii nu mai vor să-l plătească. S-ar putea ca 90% dintre ei să mă contrazică. Cred că destinul unui actor - dacă şi-l face cu mâna lui, prin el însuşi – trebuie să ţină seama de natura care nu aşteaptă. Fiecare actor are, probabil, lunga sa listă secretă şi tristă de roluri pe care n-a apucat să le joace.

– Există însă obiceiul de-a se spune cu mândrie: "am jucat acest spectacol de 500 de ori".

– E adevărat. Dar obiceiul n-are decât să dispară. N-am fost mândru că am jucat "Menajeria de sticlă" de 300 de ori, doar bucuros că am fost în scenă cu Ileana Predescu.

– Ce conţine lista secretă a lui Marcel Iureş?

– N-am să fac niciodată Hamlet. Timpul meu fizic, natural, organic pentru Hamlet s-a epuizat. Nu-mi aduc aminte lista... dar, de la o anumită vârstă, trebuie să tai.

– Totuşi...

– Ceea ce cred că mai pot face sunt Petrucchio, Nae Girimea...

– "Cetatea soarelui" v-a deschis apetitul pentru comedie?

– În ultima vreme mi-am dat seama că există un prag de vârstă pe care dacă nu-l trăieşti patetic, dureros, dacă ai ochii larg deschişi şi inima asemenea, înţelegi că trebuie să le dai tinerilor şansa.

– Proiectul Teatrului Act a fost lansat cu 2 ani în urmă. Cum aţi avut puterea să ţineţi visul treaz?

– Au fost 2 ani şi jumătate cu mâna pe manşă: tencuieli, telefon, căldură, microbuz ş.a.m.d. Au fost cu rugăciuni, cu plânsete, cu bucurii. Acum e o fericire mai complexă; nu este ca la ziua recoltei când toată lumea se îmbată. A fost în destinul meu să transform o pivniţă într-un spaţiu de teatru. Dar e a o bursă a meritelor din care sunt primul care sar. E un merit să ai puterea să crezi până la capăt?

– Da. Este.

– Înseamnă că am acest merit.

Florica ICHIM

Mihai MĂNIUȚIU

Exorcisme și fulgurații

Oamenii făuresc idoli pentru a avea cui să-și dedice naufragiul.

Câte praguri ale credinței în sine și în ceilalți trebuie să depășească un om ca să renunțe la superstiția, la magia miniciunii!

Biografia noastră e, în genere, o insultă - o batjocură la adresa legendei ce-am visat să fim.

Dimineața pornim la cucerirea lumii; spre seară nu mai dorim decît o colibă sau o vizuină în care să ne găsim adăpost.

Mitul progresului pare să fi servit exclusiv la a ne sădi în conștiințe o mare frivolitate în raport cu natura, cu condiția noastră - și e de temut că epuizarea lui, relativ recentă, ne va lăsa descoperiți (și ca străvezii de atâta ușurătate) dinaintea adversităților istoriei; e de temut că spaimele care ne vor asalta în viitor nu au să aibă de întâmpinat, înlăuntrul celor mai mulți dintre noi, nici o opreliște, nici o barieră vrăjită, nici o enegie de sorginte magică sau religioasă.

Agent al uniformității și nediferențierii, dictatorul e un adept al peisajului de pustă în societate; lipsa oricărui relief uman îl exaltă și numai spațiile pe care le guvernează golul i se par respirabile.

Propaganda cezarică țintește să sădească în spiritul celor mulți, șovăielnici, repulsia față de orice idee ori simțământ ce nu a primit mai întâi botezul partinic, sectar. Răul devine astfel ceea ce se situează în afara doctrinei de Stat; binele, ceea ce nu caută să iasă din fruntariile ei.

O, toate aceste promisiuni nemăsurate, toate aceste aproximări ale paradisului pe pământ! Și, pretutindeni, idoli hibrizi, lipsiți de membre inferioare și cu gesticulația strângace...

Condotierii Puterii au dreptate: o dictatură care a compromis mai mult de trei sferturi din populația unei țări e deja o republică a consensului totalitar.

În domeniul strict al ideologiei, dictatorul face figura unui caricaturist lipsit de simțul ironiei. Ca ultim vlăstar al familiei utopiștilor, el e un maestru al reducției hiperbolice.

Pentru a semăna irealizantei puteri cu care tinde să se identifice dictatorul, s-ar cere ca toți cei aflați în sfera sa de influență să devină un fel de umbre fără amprentă, un fel de non-corpuri materiale și să nu mai conțină decât la un grad de sinucigașă abstracție ideea umanității lor.

În politica de forță a dictatorilor, fanatismul e echivalent profesionismului, iar atitudinile de echilibru și care privilegiază nuanța sunt taxtate drept diletante.

Schema puterii tiranice pare a rămâne mereu și pretutindeni aceeași: o adunare de orbi, având în vedere pentru unul singur, iar acela orb.

Jocul de-a speranța anemiază spiritul și-l edulcorează, prefațând servituți fără număr.

din volumul "Exorcisme",
Biblioteca "Apostrof",
Cluj, 1996

Ludmila PATLANJOGLU

UN SPECTACOL MANIFEST

Teatrul Independent **ACT** condus de Marcel Iureş, Mihai Măniuţiu şi Alexandru Dabija se prefigurează ca o emblemă a unei generaţii de artişti ajunsă la maturitate după '89 şi care domină cu forţă teatrul românesc. Acest "teatru de buzunar", deschis întâlnirilor teatrale speciale, este realizat managerial după modelul occidental – fiind construit prin contribuţia unor sponsori şi desfăşurându-şi activitatea pe bază de proiecte. Pe Calea Victoriei nr. 126, culoare labirintice, scări întortochiate, ne conduc într-un subsol decorat cu afişe şi fotografii. O pivniţă cu gradene improvizate (pentru 70 de spectatori) dar cu instalaţii sofisticate de sunet şi lumină s-a transformat într-un original spaţiu teatral. Teatrul **ACT** debutează cu un text inedit, şocant prin actualitate, "Cetatea Soarelui" de Tommaso Campanella. O operă celebră din secolul al XVI-lea care a născut două experienţe familiare publicului de astăzi: "utopia comunistă" şi "utopia europeană". Două profeţii pentru care călugărul eretic a fost condamnat de Inchiziţie, îndurând 27 de ani de carceră şi suplicii cumplite, printre care şi crucificarea. Contemporanii săi evocă "o tortură pe o scândură plină de vârfuri de fier pe care a pierdut zece livre de sânge". Mihai Măniuţiu aduce la rampă omagiul atroce făcut de Campanella viitorului, îl supune unui examen critic, pentru că el s-a dovedit, în secolul nostru, "o oroare absolută, celălalt Infern, modelat de om aici, pe Pământ". Regizorul realizează acest lucru cu detaşare, cu o fantezie ironică. Dialogul dintre Utopistul-Marcel Iureş şi Ucenicul-Adrian Titieni are loc într-un decor suprareal. Scenografia sculptorului Aurel Vlad sugerează o lume închisă, temniţă, ospiciu, laborator de savant psihopat, casă conspirativă, loc de întrunire masonică. O recuzită fantastică – obiecte bizare din metal, figurine din lut, păpuşi – crează o imagine liliputană a Edenului visat de Campanella. Totul începe ca un joc încântător. În acest ritual de iniţiere, "Cetatea Soarelui" este descrisă cu vervă, graţie şi pasiune. Replicile ne prind ca într-o plasă. Complicitatea spectatorului la acest ideal de fericire creşte temperatura dialogului. Curând, cuvintele malignizează atmosfera: şi noi am fost cobai ai acestor programe de asanare morală şi de organizare superioară a societăţii. În "Cetatea Soarelui" a trăi în armonie înseamnă a nu avea nimic, a mânca o ciorbă la masa comună, a vieţui în dormitoare-celulă, a procrea dirijat – pentru a asigura progenitura perfectă statului ideal. A te spovedi despre tine şi ceilalţi, periodic, ierarhic, lui Hoh, Marele Suveran. Pacea lumii este asigurată de "absolutismul european", de "unificarea politico-economico-religioasă prin suprimarea diversităţii". Un ideal de fericire în care Campanella se transformă în avocatul Diavolului, profeţiile sale fiind mai aproape de Satana decât de Dumnezeu. "Şi noi am fost în Cetatea Soarelui" ne spune Mihai Măniuţiu, şi "există pericolul să ajungem din nou". Oroarea şi eroarea acestei angajări sincere, totale a eroilor dă frisoane şi datorită recitalului admirabil al celor doi protagonişti. El este construit de regizor aproape cinematografic, mizând pe expresivitatea prim-planului şi a gros-planului. Ochiul este atras de o privire, un gest, o mişcare de la un personaj la altul. Utopistul lui Marcel Iureş este o întruchipare caricată a intelectualului fanatic al ideii ce a înarmat de atâtea ori bruta în istorie. Atitudinile sale sunt hieratice, extravagant-solemne, chipul congestionat, zâmbetul – un rânjet. Adoraţia elevului acţionează ca un excitant asupra Maestrului. Ucenicul interpretat de Adrian Titieni este o ipostază a omului-masă, o fiinţă vegetală, victimă sigură şi călău inconştient. Mişcările lui sunt dezarticulate, greoaie, privirea idolatră, cerşind ocrotire şi supunere, surâsul fericit – o grimasă, sunt expresii ale sărăciei de duh. Remarcabil este duelul vocal al celor doi actori, ce ilustrează cuvintele lui Peter Brook: "Adevărul cuiva se recunoaşte în vocea sa". Jubilaţia verbală, afectată, emfatică, cu inflexiuni studiate a Utopistului se înfruntă parodic cu glasul cavernos, cu sunete gâjâite, bolovănoase, primitiv al Ucenicului. Sub bagheta regizorală creatoare a lui Mihai Măniuţiu jocul sado-masochist al celor doi interpreţi transmite repulsie şi atracţie. Adrian Titieni portretizează reliefat iar charismaticul Marcel Iureş oferă – între Richard al II-lea şi Chiriac – o altă ipostază strălucită a talentului său. "Cetatea Soarelui " este un spectacol-manifest, tulburător, în care privirea către sine a eroilor este şi privirea către noi.

Jerzy Grotowsky, Spre un teatru sărac

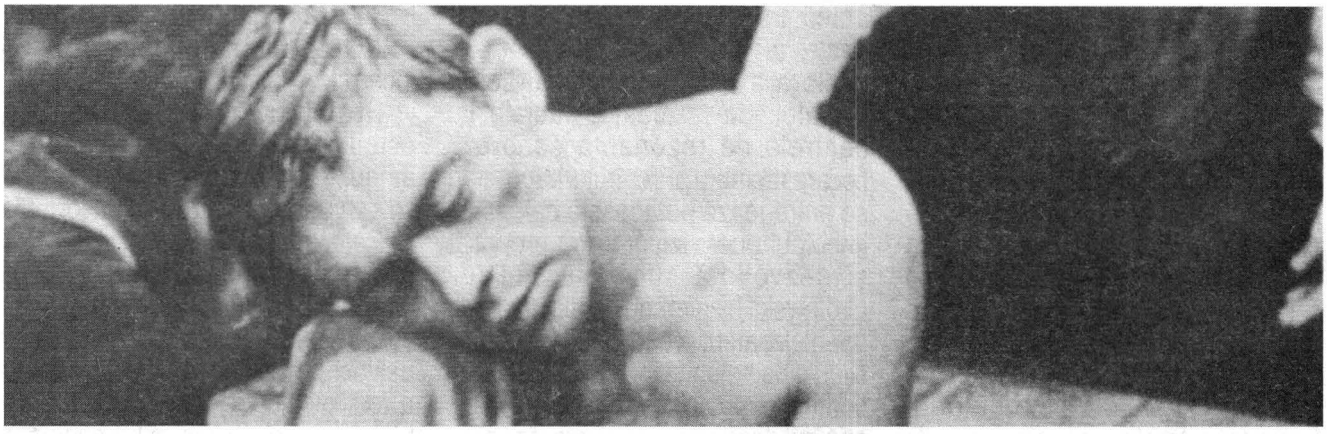
La începutul lunii decembrie, Editura UNITEXT va lansa încă o apariție a *Seriei Magister*, cartea *Spre un Teatru Sărac* de *Jerzy Grotowski*. Înscriindu-se în programul editurii de recuperare a cărților care au marcat gândirea teatrală a seolului XX, lansat o dată cu publicarea *Spațiului Gol* de *Peter Brook*, volumul *Spre un Teatru Sărac*, apărut pentru prima dată în 1968, a fost tradus în numeroase țări ale lumii. Versiunea românească în care apare acum la Editura UNITEXT este semnată de cunoscutul critic teatral George Banu și de Mirella Nedelcu-Patureau, fiind însoțită de o prefață a lui Peter Brook și o postfață de George Banu.

Lansarea traducerii românești a celebrei cărți a lui Jerzy Grotowski va prilejui și un atelier teatral, proiecții de filme privind teatrul grotowskian în organizarea Academiei Experimentale a Teatrelor din Paris, completat cu proiecții și dezbateri, la Teatrul Act din București, în prezența realizatorilor cărții.

Editura UNITEXT își asumă, astfel, în continuare, misiunea culturală de a reda teatrului și culturii românești cărți fundamentale ale contemporaneității.

"Grotowski este unic. De ce? Pentru că, după câte știu, nimeni altul pe lumea asta de la Stanislavski încoace nu a studiat atât de profund și de complet ca Grotowski jocul actorului, fenomenul și semnificația sa, natura și știința proceselor sale mintale, fizice și emoționale". (Peter Brook - Prefață).

"*Spre un teatru sărac* este, indiscutabil, o carte despre teatru, dar nu ca artă ce-și este de ajuns sie însăși, ci ca apel spre o experiență ce refuză cenzura limitelor... Lectura acestor texte poartă amprenta nevoii de exces indisociabil legată de existența și practica grotowskiană. Nu afirma el, de-a lungul acestor pagini, că doar lucrul pe jumătate împlinit obosește, în timp ce consumarea totală, devoțiunea, uitarea de sine regenerează? Compromisul epuizează, niciodată intransigența. Aceasta e terapia grotowskiană". (George Banu – *În loc de postfață: Lupta cu absolutul)*



George BANU

GROTOWSKI, un răzvrătit al secolului

Jerzy Grotowski (Rzeszow, Polonia, 1933) a incarnat revolta în teatru, însă fără a-i adopta mijloacele de expresie obișnuite. La el, figură exemplară a anilor 60, revolta îmbracă virtuțile ordinii și ale sistemului. Se sustrage haosului și oricărui alt romantism al răzvrătirii ca să procedeze metodic la o punere în cauză generalizată a teatrului fără de care gândul lui nu se poate afirma și nici constitui practica. De la bun început Grotowski se străduie, urmând o *via negativa* - formulă care-i este scumpă - să elimine sedimentele depuse pe ceea ce constituie scopul căutărilor sale, miezul activității teatrale înțelese ca o activitate de neascultare fizică față de tot ce parazitează dialogul dintre actor și spectator. Acest *enchaîné* direct, personalizat, deloc mediatizat, devine pentru Grotowski fundamentul teatrului său, rațiunea și specificitatea lui. Pentru a reuși, trebuie să conteste datele moștenite de la un teatru supus unei tradiții literare și obnubilat de expresia psihologică.

Revolta grotowskiană a trebuit să înfrunte în primul rând contextul cultural din Polonia anilor 50-60, supusă programului cultural propriu țărilor zise socialiste de atunci, un program oarecum atenuat însă, grație puterii de opoziție pe care-o reprezenta Biserica. Îndepărtându-se de capitală, Grotowski se stabilește întâi, în 1959, în micul oraș Opole unde crează în 1962 celebrul Teatru Laborator. Se mută apoi la Wroclav (1965) unde Teatrul său Laborator va dobândi statutul de Institut de cercetări pentru actorie. Grotowski se lasă astfel marginalizat, căci disidența geografică îi apare ca o condiție prealabilă necesară disidenței teatrale pe care o va reprezenta. Teatrul Laborator pe care-l conduce, împreună cu Ludwig Flaszen, se sustrage oricărui ordin oficial și se constituie într-un adevărat pol de rezistență.

Grotowski îmbină practica și discursul teoretic, întreținând un echilibru puțin frecvent în istorie, căci, timp de cincisprezece ani, nici o distorsiune nu va interveni între cei doi termeni. Se lămuresc unul pe altul și acționează în comun. Marile spectacole grotowskiene de la *Fuats* (1960) la *Prințul constant** (1965), de la *Akropolis* (1962) la *Apocalypsis cum figuris* (1968), tulbură datele teatrului occidental, după cum și lucrarea sa *Vers un théâtre pauvre* (Spre un teatru sărac) (1971), publicată la l'Âge d'Homme, zdruncină teoriile jocului. Grotowski procedează la o explozie organizată a exercițiului teatral ca să parvină la un model care-l va duce dincolo de teatru, model hrănit, de altfel, încă de la început de influența practicilor corporale împrumutate civilizațiilor ne-occidentale.

Grotowski atacă întâi ceea ce califică drept teatru bogat, un teatru deviat de la chemarea sa întru profitul seducțiilor subsidiare și a podoabelor

---

* Folosim titlul de *Prințul* ***constant***, încetățenit în lumea teatrului românesc, deși l-am fi preferat pe cel de *Prințul* ***statornic***, mai apropiat de sensul piesei (N.T.)

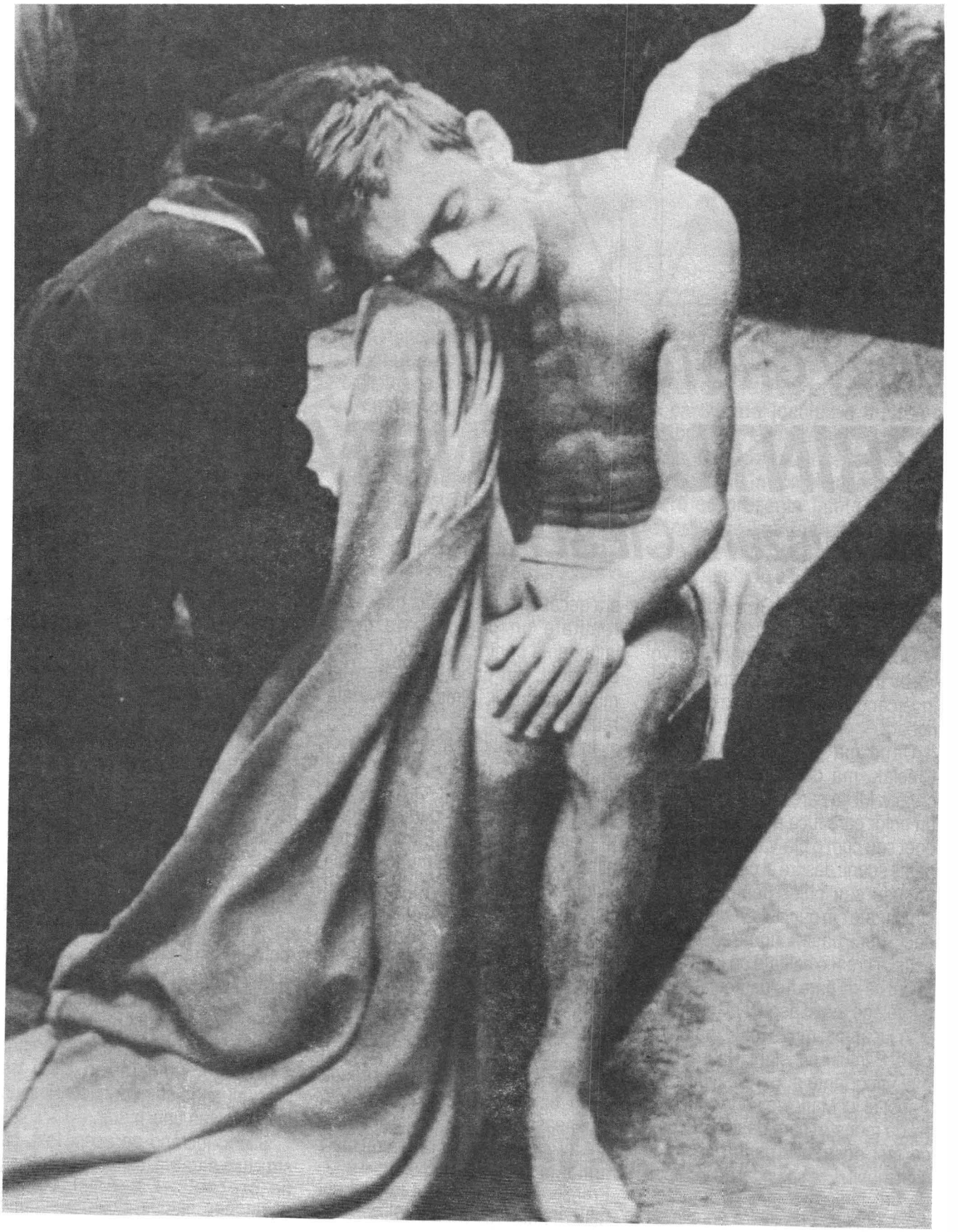
de prisos, înțelegând prin acestea tot ce ține de protocolul decorativ, și anume decorul, costumele, eclerajul. Cere ca astfel de rătăciri să fie sacrificate spre folosul unei căutări îndârjite a viului, a relației umane primordiale, a expresiei esenței pe care doar teatrul sărac, teatrul cu care se mândrește și pe care îl apără, o poate satisface. Ceea ce-l duce inevitabil spre o dicotomie încărcată cu accente inchizitoriale, căci pe de o parte flagelează actorul-târfă, negustor al farmecelor sale, iar pe de alta actorul-sfânt, pierdut într-un vis de intransigență absolută și refuzând să-și comercializeze trupul. Ceea ce-i va permite, de asemenea, să atingă acea măestrie în stare să-l ducă, spune Grotowski, spre ceea ce caută cu îndărătnicie, miezul operelor. Nu mai este vorba să incarneze personaje, ci situații archetipale prezente în marile texte, dar care nu pot fi descoperite decât în urma unor investigații prelungite cu ajutorul unui instrument - trupul - perfect pregătit.

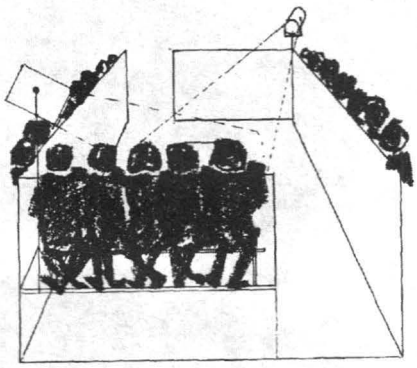
În acest sens, revolta grotowskiană capătă, de asemenea, înfățișarea unei revolte tehnice. El atacă tradiția de joc occidentală pentru a-i antrena pe actori către o explorare completă a resurselor trupului, de la măștile faciale la centrele de rezonanță sonore : fiecare membru al Teatrului Laborator se antrenează pe această cale, sub imboldul unei viziuni fizice propusă și dezvoltată sub controlul lui Grotowski. Inspirându-se din tehnicile orientale, atent la chestiunea energiei și nu a psihologiei, preocupat atât de controlul impulsiilor cât și de refuzul oricărei degradări a semnelor folosite, Grotowski parvine să impună un model corporal incarnat de actorul său emblematic, Ryszard Cieslak, care va perturba toate codurile obișnuite de interpretare. Radicalizând raportul față de trup, Grotowski poate să fie plasat, în chip neașteptat, dar legitim, la originea a ceea ce va fi numit teatrul-dans al cărui succes a fost enorm pe scenele occidentale ale anilor 80. Azi, renunțând la orice referință la texte sau la spectatori, căutările lui continuă în direcția trupului, a ceea ce numește *the Performer* - performatorul, susceptibil de a deveni un conducător perfect al energiilor. Revolta l-a antrenat dincolo de frontierele teatrului, devenite prin el incerte.

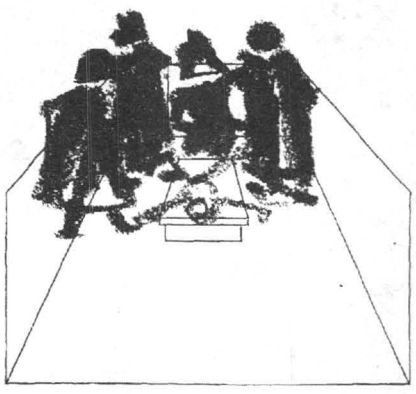
Grotowski a atacat menirea estetică a teatrului ca să-i poată atribui un scop mai înalt : el trebuie să servească, pentru a relua formula lui Peter Brook, de vehicol ființei care aspiră să depășească cotidianul și istoria și să aibă astfel acces la valorile spiritului și ale esenței. Bănuit de vocație religioasă, acest teatru nu a fost niciodată admis ca atare de biserica poloneză care l-a contestat în aceeași măsură ca și puterea oficială. Grotowski a fost socotit eretic și de unii și de ceilalți.

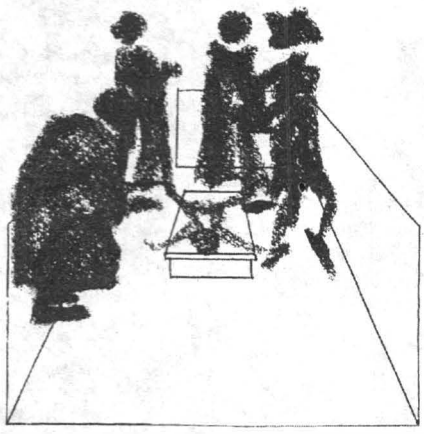
Revolta grotowskiană a întemeiat actul teatral pe principiul unei relații actor-spectator a cărei împlinire se realizează prin exercițiul unei dăruiri de sine și printr-o stăpânire absolută a trupului. Această țintă nu poate fi atinsă decât pe calea antrenamentului care sfârșește prin a ridica actorul la statutul de artist deplin, dedicându-se în prezența noastră dezvăluirii absolute. Teatrul se sustrage atunci acuzațiilor de duplicitate pentru a se constitui într-un teritoriu al autenticității.

Materiały i Dyskusje - Wrocław
1965









Jerzy GROTOWSKI

PRINȚUL CONSTANT

de Ryszard CIESLAK

Întâlnirea *Omagiu lui Ryszard Cieslak*
1 decembrie 1990 *

Doamnelor și Domnilor, vă voi vorbi într-un fel foarte personal, încercând totuși să păstrez o anume rigoare.

Când mă gândesc la Ryszard Cieslak, mă gândesc la un actor creativ. Mi se pare că era într-adevăr un actor care juca așa cum scrie un poet sau cum picta Van Gogh. Nu se poate spune despre el că a jucat roluri impuse sau chiar personaje gata structurate din punct de vedere literar, căci, deși păstra rigoarea textului scris, a creat o calitate cu totul nouă. Lucru ce-mi pare fundamental pentru a înțelege acest aspect al muncii lui.

A jucat mai multe roluri înainte de cel al Prințului constant. Unul din cele mai importante a fost Benvoglio din *Faust*-ul lui Marlowe unde a jucat un fel de monstru care devine din ce în ce mai destructiv pentru că nu se simte iubit. Era ca un fel de irumpere de ură împotriva lumii și împotriva sieși, din lipsă de iubire primită. Nu era decât un rol secundar, dar era în realitate un personaj de mare importanță pentru spectacol și cred că a fost, din punct de vedere al muncii actorului, prima lui adevărată reușită.

În Teatrul-Laborator, ultimul său rol a fost cel al Inocentului din *Apocalypsis cum figuris*. Cu acest spectacol a devenit foarte celebru, mai ales în America. Personal, mă simt însă mai legat de munca lui din *Prințul constant*, ca și de ce s-a creat între el și mine în timpul acela.

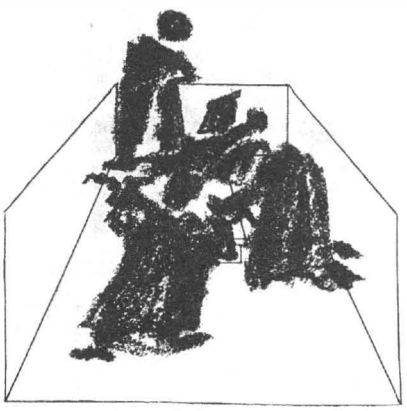
Este foarte rar ca o simbioză între un așa-zis regizor și un așa-zis actor să poată depăși limitele tehnicii, ale unei filozofii sau ale deprinderilor obișnuite. Simbioza noastră a mers însă așa departe încât era adesea greu de știut dacă lucrau împreună două ființe omenești sau o ființă omenească dublă.

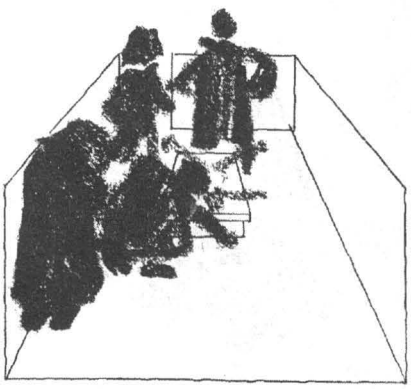
La *Prințul constant* am lucrat mulți ani. Am început lucrul în 1963. Premiera oficială a avut loc doi ani mai târziu, dar de fapt noi am mai lucrat mult și după premiera oficială. De cele mai multe ori munca noastră se desfășura într-o totală izolare, nimeni nu participa la ea, nici ceilalți membri ai grupului și nici vreun alt martor.

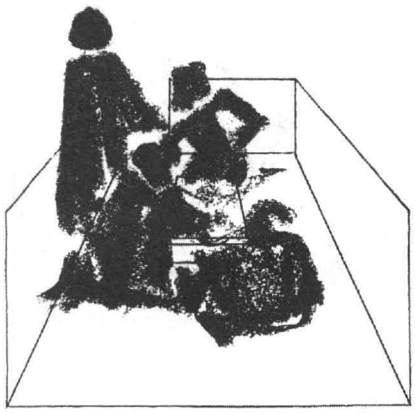
Trebuie să vă spun câteva cuvinte în legătură cu *Prințul constant* la Teatrul-Laborator. Ceea ce am jucat nu era cu adevărat piesa lui Calderon, ci adaptarea făcută de un mare poet polonez din prima jumătate a veacului al XIX-lea, Slowacki, o adaptare foarte diferită de textul lui Calderon, chiar dacă motivele rămân aceleași.

În *Prințul constant*, un principe creștin, din timpul luptelor dintre creștini (spaniolii) și musulmani (maurii), este închis și supus, pentru a-l frânge, unui întreg ciclu de presiuni și de chinuri . Este, într-un fel, povestea unui martir.

Știam, lucrând pe acest text, că structura narativă, "istoria", trebuia să fie prezentă. Da. Am făcut de asemenea câteva aluzii la situația







contemporană a Poloniei, personajele altele decât Prinţul constant fiind, de pildă, îmbrăcate în costume de judecători ai unui tribunal militar; dar nu asta era esenţial. Situaţia spectatorului a fost aranjată în mod premeditat. A fost aşezat în spatele unui gard de uluci, ca un "voyeur" sau ca un observator într-o sală de operaţie : nu pentru el se petrec lucrurile, el este doar prezent, se uită, exact ca un "voyeur", peste gard, în jos, la ce se petrece, nu este admis cu adevărat.

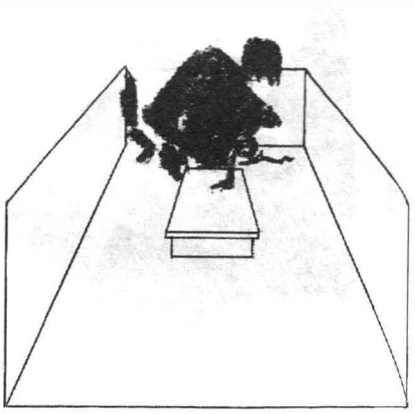
Înainte de a vă proiecta câteva secvenţe din *Prinţul constant*, vreau să vă spun câteva cuvinte despre această înregistrare, - este instructiv s-o fac. În 1965 am permis postului de radio Oslo să înregistreze sunetul spectacolului pentru că s-au putut instala microfoane invizibile şi face această înregistrare în timpul unui spectacol obişnuit, cu spectatori.

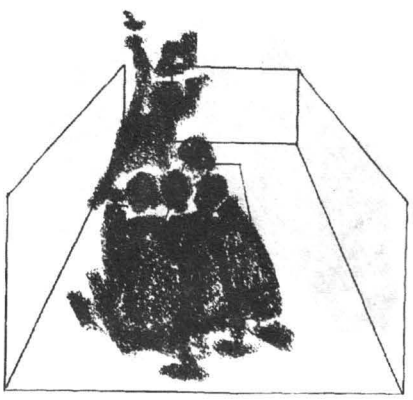
Câţiva ani mai târziu, în Italia sau într-altă ţară unde am jucat *Prinţul constant*, un amator necunoscut, cu ajutorul unei camere, ascunsă într-o gaură a zidului, a înregistrat toată imaginea, dar fără sunet. Cum a făcut-o pe ascuns, n-am descoperit niciodată cine era şi cum a procedat. Înregistrarea a fost făcută dintr-o singură poziţie şi se întâmpla uneori ca un actor să-l mascheze pe celălalt când trecea în câmpul camerei. Era singurul fel în care aparatul-spion putea să lucreze. Acest document, numai vizual, s-a aflat undeva pe piaţă şi a fost cumpărat de universitatea de la Roma. Universitatea de la Roma a decis să facă un montaj cu sunetul realizat de radioul norvegian şi cu imaginea-pirat, mult după ce noi încetasem să mai jucăm spectacolul. Subliniez : sunetul a fost înregistrat câţiva ani înainte, iar imaginea câţiva ani după. Şi s-au potrivit. Ce dovedeşte asta ? Asta dovedeşte nivelul de structurare a spectacolului, mai ales în cazul marilor monologuri ale lui Ryszard Cieslak, asta indică că ceea ce era perceput de spectatori drept o improvizaţie era în realitate structurat, perfect structurat. Şi în acelaşi timp legat de izvoarele vieţii.

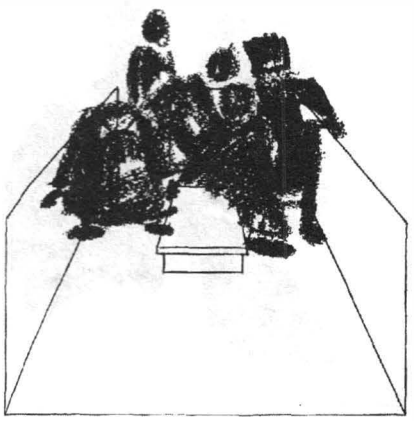
Acum voi vorbi despre un punct care era o particularitate a lui Ryszard. Nu trebuia nici să-l împingi, nici să-l sperii. Ca un animal sălbatic, când şi-a pierdut frica, închiderea sa putem spune, consideraţia faţă de propria-i imagine, a putut progresa timp de luni şi luni cu o deschidere şi o totală libertate, o liberare a tot ceea ce în viaţă, şi mai mult încă, în munca actorului, ne blochează. Această deschidere era ca o încredere extraordinară. Iar când a putut lucra în acest fel luni de-a rândul singur cu regizorul, a putut după aceea s-o facă şi în prezenţa colegilor, ceilalţi actori, şi apoi chiar în prezenţa spectatorilor; intrase într-o structură care-i asigura, trecând prin rigoare, o securitate.

De ce cred eu că era un actor la fel de mare ca, într-un alt domeniu al artei, de pildă, Van Gogh ? Pentru că a ştiut să găsească conexiunea dintre dăruire şi rigoare. Când a avut o partitură a jocului, a putut-s-o respecte până în cele mai mici detalii. Asta e rigoarea. Dar ceva misterios se ascunde în spatele acestei rigori care se prezenta întotdeauna în conexiune cu încrederea. Era dăruirea, dăruirea de sine, în acest sens, darul. Nu a fost, atenţie ! darul către public, pe care l-am privit împreuna ca un putanism. Nu. Era darul făcut cuiva care se afla mult mai sus, ne depăşea, era deasupra noastră, şi astfel, putem spune, era darul făcut muncii sale sau darul făcut muncii noastre, darul nostru, a amândorura.

Nu se întâmplă des, dar există actori care au o frântură de dar, o posibilitate a dăruirii în sine sau a dăruirii de sine, dar cum nu pot atinge o adevărată rigoare, o adevărată structură, aceasta revine mereu la nivelul elementar, este ca un pui care încearcă să zboare; nu există adevărat decolaj. Sunt alţii care sunt capabili de a crea sau de a învăţa o structură, dar fără un mister al vieţii, creaţia devine doar tehnică, doar produs. Lipseşte ceva. Este extrem de rar să te afli în prezenţa unui actor care uneşte dăruirea cu rigoarea. O să vedeţi câteva fragmente, cele două mari nonoloage pe care le-am luat din filmul montat de universitatea din Roma. Vă amintesc faptul că imaginea şi sunetul au fost despărţit







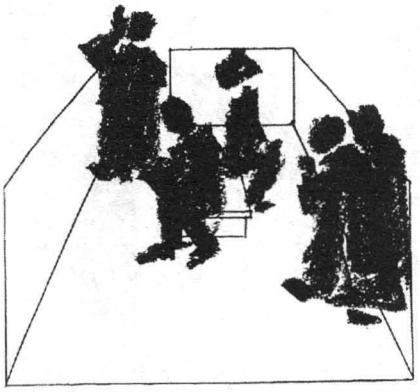
unul de altul timp de mai mulți ani, căci astfel puteți vedea ce este rigoarea. (...)

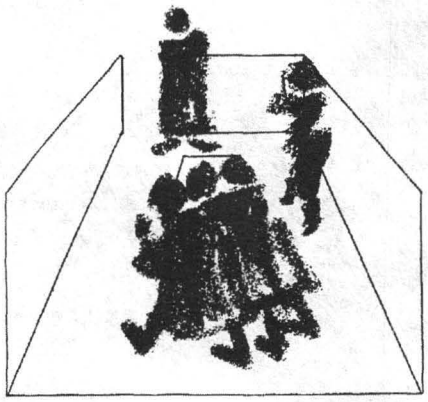
Acum trebuie să ating câteva probleme care sunt legate de esențialul acestei munci. Textul vorbește de torturi, de dureri, de o agonie. Textul vorbește despre un martir care refuză să se supună regulilor pe care nu le acceptă. Astfel textul, și odată cu textul, regia, este consacrat unui lucru întunecat, de pretinsă tristețe. Dar, în munca regizorului cu Ryszard Cieslak, nu ne-am atins de nimic care să fi fost trist. Tot rolul era întemeiat pe timpul foarte precis al memoriei personale (se poate spune al acțiunilor fizice, în sensul lui Stanislavski) legat de o perioadă în care era adolescent și-a trăit prima lui mare, enormă experiență de dragoste. Totul era legat de această experiență. Se referea la acel tip de dragoste care, așa cum se întâmplă numai în adolescență, poartă întreaga lui sensualitate, tot ce este carnal, dar în același timp și ceva total diferit care nu este carnal, sau este carnal într-alt fel, și care seamănă mult mai mult a rugăciune. Este ca și cum între aceste două aspecte, s-ar crea un pod care este o rugăciune carnală.

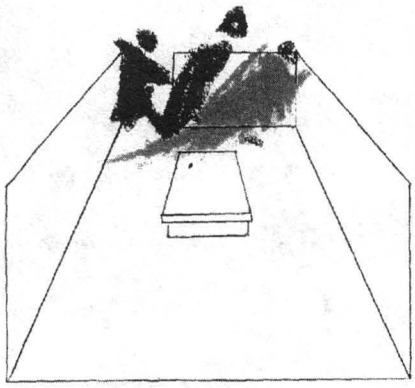
Toată munca este legată de această experiență despre care nu am vorbit niciodată în chip public, și chiar ce v-am spus astăzi nu constituie decât o parte a informației. Mă simt în drept s-o spun pentru că sunt informațiile pe care Ryszard el-însuși le-a dat câtorva studenți ai lui. Asta a spus el, și eu le repet la rândul meu. Ceea ce trebuie văzut, sunt cele două lucruri : da, este trupesc, dar nu cu adevărat. Afli acolo ceva care se destăinuie, ca viața care curge în trup, prin trup, este pista de decolare, dar adevărata pornire nu este legată de fizic.

Cum n-am vorbit niciodată, nici cu ceilalți membri ai grupului, de substanța acestei munci, s-au făcut în legătură cu ea câteva interpretări eronate. De exemplu, anumite persoane care au scris despre acest spectacol, și în special despre Prințul constant al lui Ryszard, l-au considerat drept o improvizație. Ați văzut despre ce improvizație era vorba ! După mai mulți ani de diferență, imaginea merge împreună cu sunetul. Nici vorbă de improvizație. A fost o reîntoarcere la cele mai subtile impulsuri ale experienței trăite, nu doar pentru a o recrea, ci pentru a-și lua zborul spre această rugă imposibilă. Într-adevăr, toate micile impulsuri și tot ceea ce Stanislavski ar numi acțiunile fizice (chiar dacă, în interpretarea lui, aceasta s-ar afla mai mult într-alt context, acela al jocului social, și aici nu este vorbă de așa ceva), chiar dacă totul ar fi ca regăsit, adevăratul secret a fost să ieși din frică, din refuzul propriei persoane, să intri într-un mare spațiu liber unde nu mai resimți nici o frică și nu ascunzi nimic.

O altă interpretare, la fel de eronată, a fost că era vorba de un balet, că eu însumi eram un coregraf care inventase o structură de comportamente fizice, de mișcări, și că această structură fusese perfect învățată de actor. Este total fals. N-a existat niciodată nimic în această activitate care să poată fi comparată cu o coregrafie. Partitura era precisă pentru că era legată de o trăire precisă, de o experiență reală. Primul pas spre această muncă a fost că Ryszard a dominat total textul. A învățat textul pe dinafară, l-a absorbit atât de bine încât ar fi putut începe în mijlocul oricărei fraze din oricare fragment, respectându-i sintaxa. Și ajunși în acest punct, primul lucru pe care l-am făcut a fost să creem condițiile care i-au permis, literal vorbind, să așeze fluviul cuvintelor pe râul rapelului, al rapelului impulsurilor trupului său, al rapelului micilor acțiuni, și cu amândouă s-o pornească în zbor, s-o pornească în zbor, ca în prima lui experiență, zic prima în sensul experienței de bază. Această experiență de bază este luminoasă, indescriptibil de luminoasă. Și din acest lucru luminos, lucrând la montajul cu textul, cu costumele care fac referință la Hristos sau cu compozițiile iconografice din jur care fac și ele aluzii la Hristos, a apărut istoria unui martir, dar nu am lucrat niciodată cu el plecând de la un martir, ci dimpotrivă. Când linia acțiunilor lui Ryszard a fost complet





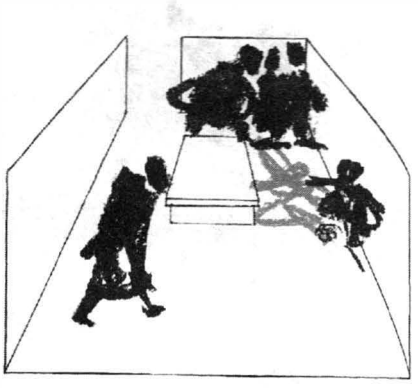


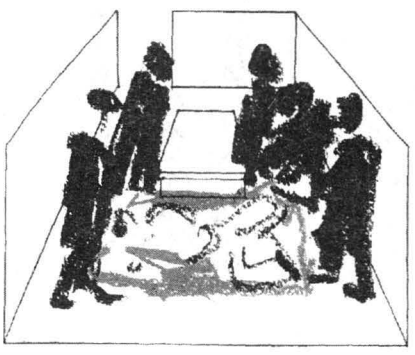
asigurată, după multe, foarte multe luni de lucru separat, am început să organizăm întâlnirile dintre el şi ceilalţi membri ai Teatrului-Laborator, dar numai atunci. Şi acolo, la început, el nu şi-a îndeplinit într-adevăr partitura. Când a fost înconjurat de colegii săi, el a marcat doar ce era necesar din punct de vedere tehnic, a vorbit încet, fără nici o culoare, a rostit textul, a luat doar atitudinile de bază ale trupului, dar n-a intrat în proces. Aceasta era calea, aşa cum o stabilisem între noi.. În timpul acestei perioade lucram cu alţi actori în prezenţa lui Ryszard, sau în absenţa lui, făcând de asemenea toată această compoziţie de cânturi, de interpretări, de imagini iconografice, de aluzii vizuale, care au produs, prin intermediul stimulilor, cu care este bombardat mintea spectatorului, istoria *Prinţului constant* al lui Calderon-Slowacki. Mai târziu, în partea a doua a acestei munci, Ryszard a început să intre în proces, atunci când colegii lui îşi găsiseră propriile structuri în acţiune. Atunci, într-adevăr, a avut loc o muncă cu două grupe, în care unul din aceste grupe a fost o persoană, Ryszard, şi celălalt grup ceilalţi actori ai Teatrului-Laborator. Şi aşa au ajuns, treptat, să se întâlnească în cadrul acestei munci. Vedeţi, şi în cazul acesta era necesar să aibă timp, necesar să i se dea timp, să nu-l împingi, să-i ceri totul, în afară de timp. Se mai poate spune că i-am cerut totul, un curaj într-un fel inuman, dar că nu i-am cerut niciodată să producă un efect. Avea nevoie de cinci luni mai mult ? De acord. De zece luni mai mult ? De acord. De cincisprezece luni mai mult ? De acord. Noi am lucrat încet, asta-i tot. Şi după această simbioză, avea un fel de securitate totală în lucru, nu se temea de nimic şi s-a văzut că totul era posibil pentru că nu exista frica.

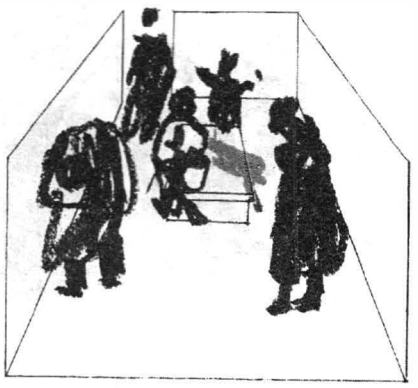
Dar nici nu avea nevoie de minciună, n-a vrut să arate nimic care să nu existe acolo. Puteţi constata la sfârşitul anumitor monologuri, există această reacţie precum tremurul picioarelor care-şi au sursa în jurul plexului, a plexului solar. Nu era niciodată lucrat ca ceva care trebuie să se facă. A fost o reacţie psihofizică legată de lucru, nu numai de trup, ci de minte. Actul actorului era real. Da, a fost analiza psihiatrului care a văzut această muncă şi care a spus : "Aţi obţinut ceva ce nu credeam posibil, aţi reuşit ca actul actorului să fie real." Se poate spune că anumite simptomuri, chiar dacă n-au fost căutate, s-au repetat întotdeauna, pentru că centrele energetice au fost angajate de fiecare dată. De ce au fost ele angajate de fiecare dată ? Pentru că era de neconceput pentru Cieslak dar şi pentru mine, că se putea "produce" ceva de genul acesta. Darul său trebuia să fie real, de fiecare dată. Sute de ori, dacă numărăm numai repetiţiile, fără a mai vorbi de sute şi sute de spectacole, actul său era real, de fiecare dată real.

De aceea şi spun că nu este vorbă de *acting*, în semnificaţia engleză a termenului, la care suntem obişnuiţi. Este altceva, şi în acelaş timp este şi sensul cel mai înalt, poate grăuntele, substanţa artei. Aceasta, trebuie s-o repetăm mereu, este posibil numai prin conexiunea dintre rigoare şi dăruire. Amândouă, de fiecare dată, realmente.

Nu cred că este nevoie să mai arăt acum, în timpul întrunirii noastre şi exerciţiile făcute; m-am gândit mult la ele şi mi-am zis : "Dar ei o să creadă că exerciţiile, în care Ryszard era un foarte bun instructor, s-au aflat la baza creaţiei." Dar nu s-au aflat la bază. Nu cred deloc că exerciţiile ne duc la un act creativ. Exerciţiile, sunt ca spălatul pe dinţi, un lucru necesar pentru a spăla aparatul, maşina, dar nu sunt făcute pentru a-şi lua zborul, nu ele sunt legate de adevăr, sunt doar o acţiune igienică. Dar, în schimb, mi-ar plăcea să vă arăt ultimul monolog al lui Ryszard care provine dintr-o altă înregistrare. Noi am acordat televiziunii din Oslo, cu titlu excepţional şi în împrejurări care au garantat lui Ryszard securitatea muncii lui, posibilitatea de a înregistra în timpul unui spectacol un scurt fragment din monologul lui aşa-zis final. Apoi nu am fost de acord pentru a utiliza această înregistrare pentru că a fost tăiată la sfârşit, lipseşte mai mult de un minut. Atunci, aceasta a dispărut în arhive. Era însă făcută







într-un fel mult mai profesional decât filmul-pirat. Au trecut anii și l-am redescoperit recent. Este ultimul monolog al lui Ryszard. (...)

Cei care aplaudă în timpul acestui ultim monolog sunt torționarii. Spectatorii n-au aplaudat aproape niciodată, chiar la sfârșitul spectacolului. V-ați pus întrebarea : cum de referința la o realitate din viața lui cea mai "înălțătoare", cea mai luminoasă, s-a putut oare acorda, de exemplu, cu acel moment în care se pălmuiește singur ? Acest fel de detalii au fost adăugate în ultima perioadă a repetițiilor. Toate acestea care erau direct legate de situația de martir au fost adăugate în timpul ultimelor perioade de repetiții în grup. Tot secretul muncii lui se afla în monologuri. Iar montajul acțiunilor adiționate, și al acțiunilor tuturor celorlalte personaje, și al costumelor, și al textului este acela care a suscitat asociația de idei cu un martiraj. Acolo, în ultimele perioade de repetiții, a adăuga un astfel de detaliu era foarte simplu. Cieslak era deja integrat unui curent de forțe atât de libere încât a putut ușor adăuga un element străin partiturii sale de bază, dacă acesta nu purta atingere adevăratei structuri legată de viața lui, marei lui porniri către înalturi, adică monologurilor sale, pretinsele "monologuri".

E tot ce aveam de spus.

(Intervenție retranscrisă de Jean-Bernard Torrent)

* Acest text este retranscrierea, revăzută și corectată de Jerzy Grotowski, a intervenției sale din seara consacrată lui Ryszard Cieslak la 9 decembrie 1990 în cadrul *Secretului actorului* organizat de Academia experimentală a teatrelor în colaborare cu Teatrul Europei din sala Teatrului Odeon. Cu această ocazie au fost proiectate secvențe din filmul *Prințul constant*, înregistrare la care Jerzy Grotowski face aici referință.

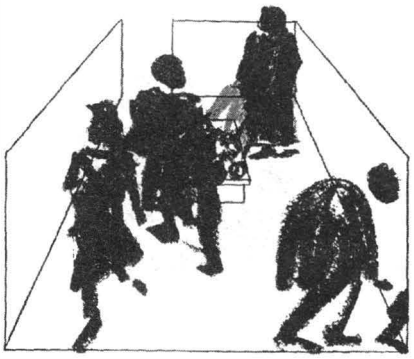
PREZENTARE

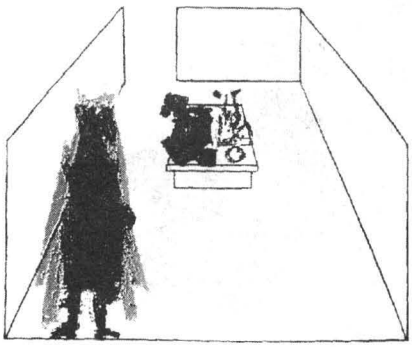
CENTRUL DE LUCRU AL LUI JERZY GROTOWSKI

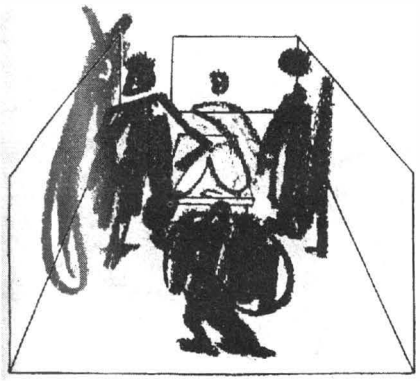
CENTRUL DE LUCRU AL LUI JERZY GROTOWSKI, care-și duce activitatea în Toscana din august 1986 pe baza unui program trienal, s-a născut din inițiativa Centrului pentru Experiment și Cercetare Teatrală (*Centro per la Sperimentazione et la Ricerca Teatrale*) cu contribuția Regiunii Toscana și a Universității din California, Irvine, SUA și în colaborare cu Peter Brook, director al Centrului Internațional de Creații Teatrale (*Centre International de Créations Théâtrales*), Paris, Franța. Una din subvenții, printre altele, i-a fost acordată și de Fundația Rockefeller, N.Y., SUA.

Obiectivul CENTRULUI DE LUCRU AL LUI JERZY GROTOWSKI este de a transmite câtorva indivizi din generația cea mai tânără concluziile practice, tehnice, metodologice și creative legate de munca pe care Grotowski a desfășurat-o timp de treizeci de ani.

Candidații sunt persoanele care au o experiență artistică - în anumite cazuri debutanți - activă în cadrul artelor spectacolului și care dispun nu numai de interese specifice, dar și de posibilități creative și de determinarea necesară unei munci întemeiată pe rigoare și precizie. Totuși, nu este vorba de o școală. Este mai curând un institut creativ de educație permanentă pentru artiștii adulți, având simțul răspunderii. Arta dramatică este, acolo, un vehicol al dezvoltării individuale; trainingul fiind, de fapt, în principal, o muncă creativă, așa cum o concepe Grotowski.







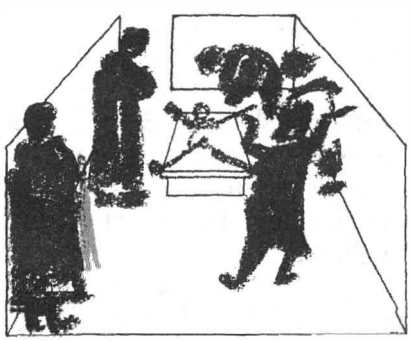
În decursul primilor ani, aproximativ 200 de tineri profesioniști, provenind din Italia, din toată Europa și din America au luat parte la activitatea CENTRULUI DE LUCRU AL LUI JERZY GROTOWSKI; Durata participării la lucru poate varia de la câteva zile la mai multe luni. Acesta este unul din aspectele caracteristice ale funcționării Centrului.

Aspectele tehnice elementare sunt următoarele :

- **Relația precizie/ organicitate.**
- **Relația tradiție/lucru personal**
- **Relația ritual/spectacol.**
- **Dans și ritm.**
- **Cânt.**
- **Vibrația vocii**
- **Rezonanța spațială și corporală.**
- **Respirația.**
- **Conștiința spațiului și reacțiile la elementele sale constitutive.**
- **Improvizația într-o structură.**
- **Montajul de acțiuni fizice**
- **Montajul performanță/rol.**
- **Căutarea unei linii precise și a unei logici a impulsurilor și a acțiunilor fizice : partitură.**

Grupul angajat în programul de participare cu termen lung (de mai multe luni la câțiva ani) numără de la 10 la 20 de persoane care lucrează simultan, în timpul acestei perioade.

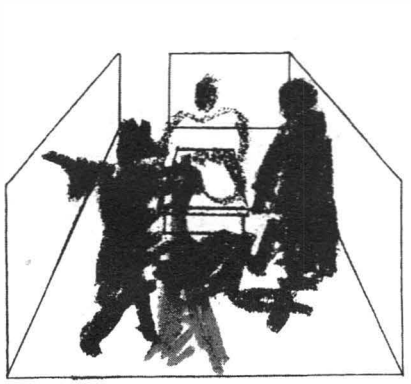
În afară de propria sa activitate la Pontedera, CENTRUL DE LUCRU AL LUI JERZY GROTOWSKI a organizat, în colaborare cu Centrul de Ajutor Tehnic și Formație Teatrală (*Centre d'Aide Technique et de Formation Théâtrales*) din Bruxelles (Belgia) o întâlnire de lucru cu tinerele companii teatrale din Nordul Europei și cu Château de l'Hermitage (Franța). În afara demonstrațiilor de lucru și a analizelor de spectacole, întâlnirea s-a articulat în trei sesiuni pratice consecutive (de aproximativ 10 zile fiecare) împreună cu actorii și regizorii, sub direcția lui Grotowski și a echipei sale de 4 asistenți. În mai 1987 o sesiune de lucru a avut loc la Universitatea din California, Irvine, SUA, cu contribuția lui *National Endowment for the Arts*, Washington, D.C.

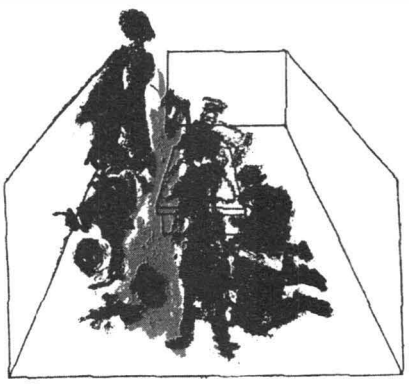


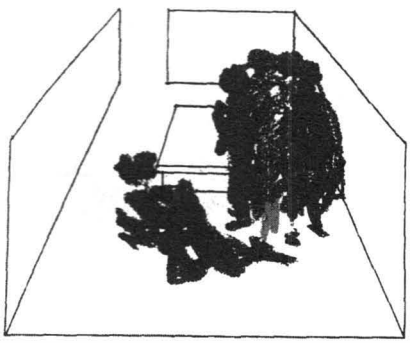
În relație cu exigențele de creație și de cercetare, activitatea CENTRULUI DE LUCRU poate fi completată cu întâlnirile având un caracter de seminar. De exemplu, în februarie 1987 s-a ținut la Pontedera un seminar teoretic de câteva zile care a furnizat invitaților, vreo treizeci de persoane, cei mai mulți cercetători universitari și oameni de teatru, material de informație și de reflecție pentru o inițiere la faza actuală de lucru a lui Grotowski. Mai târziu, la Florența, în prezența a mai mult de 200 de persoane, a avut loc o întâlnire în care, pentru prima dată, Grotowski, în compania lui Peter Brook, a vorbit public despre programul de activități al Centrului.

În legătură cu seminarul din februarie 87, George Banu a scris :

"Grotowski vrea să se închidă, *nu singur cu cărțile, cum o făcea Craig, ci singur cu ceilalți*. Craig, care la începutul secolului, a răscolit teatrul occidental, s-a retras în anii treizeci la Florența unde a creat Arena Goldoni, iar Grotowski, el, și-a găsit *turnul* la douăzeci de kilometri numai, la Academia de Pontedera. Acolo, i-a poftit pe câțiva dintre prietenii lui pentru a a putea vorbi în contextul *unei securități familiaie* și *evita jocul social* (...). O voce de dincolo de teatru care incarnează această exigență supremă a cărei vocație nu este de a salva o artă, ci mai curând de a ajuta o ființă să se împlinească."







Georges BANU

Cieslak, Icarul teatrului

Cieslak este actorul în care s-a întrupat mai mult decât un personaj : o estetică, aceea a lui Grotowski. Indisociabili, amândoi vor realiza împreuna *Prințul constant (statornic)* după Calderon, spectacol care împlinește unul din visurile cele mai radicale ale teatrului acestui secol. În fulgerarea capodoperei, mulți au fost cei care, în anii șaizeci, au perceput explozia limitelor teatrului și extensia nesperată a teritoriului său. Nu era vorba, ca de obicei, să se pună în scenă o operă, ci să se născocească, plecând de la ea, o nouă expresie a teatrului. Cea pe care Artaud o intuise și pe care Grotowski, fără a-l cunoaște încă, reușea s-o realizeze. Trupul lui Cieslak a fost focarul acestei "incandescențe organizate" care, pentru amândoi, desemna vocația supremă a actorului. A atins orizontul unui teatru în care toată generația s-a regăsit. În timp ce alta l-a combătut. Cieslak și Prințul lui s-au aflat în miezul înfruntării.

Pe Cieslak, lumea teatrului l-a perceput, când s-a destăinuit ca un actor prometean. Dăruire și sacrificiu : iată cele două versante ale acestui trup care s-a jertfit în *Prințul constant (statornic)* și a atins termenul căutării inițiale în *Apocalypsis cum figuris*, ultimul spectacol al epocii teatrale a lui Grotowski. A participat apoi la activitățile parateatrale, a predat, a pus în scenă și și-a sfârșit parcursul în *Mahabharata*. N-a lucrat decât cu doi regizori : Grotowski și Brook.

Monique Borie, în cartea consacrată lui *Artaud și întoarcerea la surse* (*Artaud et le retour aux sources*), apropie viziunea artaudiană despre actor de rolul atribuit în societățile tradiționale celui pe care antropologia îl numește eroul exemplar. Eroul care prin actele sale răscumpără o cultură și salvează o comunitate. Este eroul care, cu prețul trupului său calcinat, asigură mântuirea și permite salvarea, este eroul care cristalizează în închipuire toate virtuțile sacrificiului. Pentru Artaud, spune Monique Borie, acest erou al timpurilor moderne ar putea fi actorul, singurul artist hărăzit imediatului incendiar al actului scenic. Dacă Artaud a emis această dorință, apoi Grotowski i-a împlinit-o, grație lui Cieslak. Și astfel, cu *Prințul constant,* o utopie și-a cunoscut împlinirea. Astăzi, când ne-am întors la câmpie, ascensiunea de atunci, chiar dacă nu este ignorată de toată lumea, cum s-ar dori să credem, pare sfârșită. Este părăsit romantismul culmilor și acel imposibil pe care Cieslak a reușit să-l atingă sub privirea intransigentă a maestrului său.

Marele actor nu este decât o ființă desăvârșită : așa a fost perceput Cieslak. De aceea, toți cei care s-au apropiat de el în clipa *Prințului constant* și care vorbesc aici nu-și pot aminti decât de neuitata lor uimire. Experiența privirii se poate afirma uneori ca o adevărată experiență de viață. Mărturiile reunite acum se înrudesc cu povestirile unei aventuri personale în care arta afectează trăirea și îi destăinuie o lume nouă. Altminteri, de neatins. Acest discurs nu poate fi un discurs tehnic, căci pleacă de la mărturisire, folosind o experiență interioară, aceea a întâlnirii actor-spectator.

Cartea, care evocă parcursul lui Cieslak amintește performanțele, vorbește despre moștenirea lui și se concentrează asupra miezului fierbinte al anilor șaizeci, *Prințul*

constant. Prințul a fost o revelație dar și un miraj care a înșelat pe mulți în Europa și în America. Într-adevăr, ce poate fi mai înșelător decât un miracol care se realizează, un erou care se actualizează, un teatru care se cristalizează? *Prințul constant* sau cristalul cu multiple reflexe strălucitoare ! Cine mai poate înțelege, azi, puterea lui deflagratoare de atunci ? Cei care i-au resimțit seducția își amintesc acum de șocul primit. Și de puterea sa mnemonică. "Nu uiți niciodată ce este de ordinul esențialului", spune o prietenă. Și Prințul lui Cieslak, asta era.

Reușita lui Grotowski și a lui Cieslak cu *Prințul constant* n-ar fi avut atâta răsunet dacă s-ar fi limitat la aria jocului. Ea se află la răscrucea dintre teatru și timpul său, căci se afirma atunci o echipă, cea a Teatrului-Laborator, se regăsește o așteptare, aceea a generației anilor șaizeci, se identifică o națiune, Polonia, redusă la tăcere. Pe de o parte - de cea a trupului - Prințul incarnează expresia unei libertăți stăpânite, de cealaltă, - cea a valorilor - el exaltă datoria de rezistență și refuzul de a se pleca. *Prințul constant* a fost o deflagrație estetică dar și o vindecare. Incontestabila lui valoare terapeutică, Cieslak a plătit-o cu prețul trupului. Al prezentului său. Și al viitorului său. A rămas legat de stânca *Prințului constant*. S-a împietrit acolo ca să evite degradarea pe care o zămislește orice act care se repetă. Cieslak fascinează pentru că este unic.

Azi, după dispariția lui, o amintire dăinuie : aceea a tabloului lui Bruegel, *Căderea lui Icar*. În prim plan, un plugar ară pământul, în timp ce, aproape invizibil, Icar se prăbușește în mare. Nu i se văd nici aripile, nici trupul, doar împroșcăturile provocate de căderea lui. Pare a fi personajul unui epizod secundar într-o natură pașnică în care un țăran imperturbabil, continuă să-și lucreze câmpul. Fără îndoială, strădaniile pentru a săpa brazda teatrului vor continua, dar poate fi oare neluat în seamă faptul că cineva și-a zdrobit viața pentru a o adânci și că, de la extazul primului zbor nu încetează să cadă ? Cieslak este Icarul teatrului și această carte se străduiește cu disperare să capteze același jet de apă minuscul pe care-l lasă în spatele lui personajul înnaripat de pe pânza lui Bruegel.

Peter BROOK

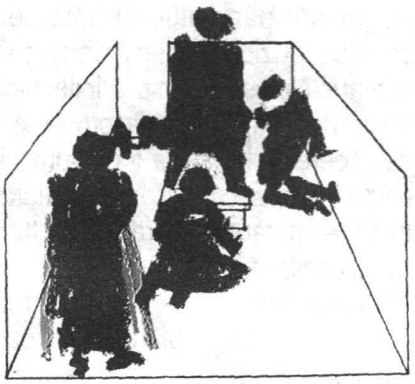
Grotowski, arta ca vehicol

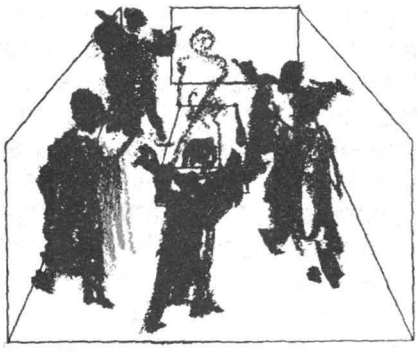
Ce mă uimește este că nimic nu este atât de vesel ca un paradox, și că a vorbi despre Grotowski și despre munca lui ne plasează de îndată în fața unui imens paradox. Grotowski, așa cum îl cunosc de mai bine de douăzeci de ani, este un om profund simplu, care face o cercetare profund pură. Dar cum se face că în decursul anilor rezultatul acestei simplități este de a crea în aceeași măsură complicația, ba chiar confuzia ? Contactul personal cu munca lui mi-a permis să-i cunosc bine valoarea; o muncă începută în Polonia de un om excepțional cu un foarte mic număr de persoane și care, grație sistemului de călătorii și de comunicații a secolului al XX-lea, a trecut foarte repede în cărți, în reviste, în interviuri, în munca micilor grupe din toate țările lumii. Dar este inevitabil ca această difuziune ultrarapidă să nu treacă obligatoriu prin persoane calificate și ca, în jurul numelui lui Grotowski, ca în jurul unei stânci care se rostogolește, să vină să se agațe, să se grefeze, tot felul de neînțelegeri și excrescențe.

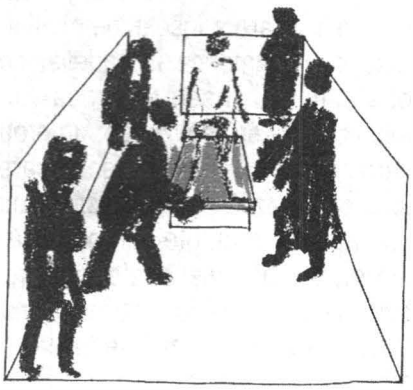
Îmi amintesc, acum câțiva ani, era la aeroportul din Paris un controlor al aerului, cred că li se spune un acar al cerului. Când, la terminarea lucrului, care era foarte dur și intens, se întorcea la el, în mahalaua lui, dădea cursuri Grotowski. Nu știu exact, era poate cineva foarte calificat care transmitea ceva esențial la două sau trei persoane. Dar poate că nu era decât cineva care văzuse aterizând un avion al companiei poloneze Lot și se simțea specialist în afaceri poloneze și deci și în munca lui Grotowski...

Atunci, care este azi rezultatul tuturor acestor ani de neînțelegeri ? Ce nu este clar, și trebuie să fie clar, este : care este relația precisă și concretă între munca lui Grotowski și teatru.

Era o epocă în care aceasta avea aerul simplu, pentru că actorii din Wroclaw făceau spectacole care au provocat de îndată un șoc în lumea teatrului din cauza calității, la toate nivelele, a muncii lor, să zicem de ordin dramatic, care trecea prin







mijloacele actorului. Atunci, la acea epocă, era clar că era ca o lumină, ca un far, pentru a arăta că, în teatru, se putea atinge un nivel superior mai adânc, mai intens, cu condiția ca actorii să atingă un nivel de devotament, de sinceritate, de serios și de înțelegere a propriilor mijloace care nu există la nivelul mediocru al teatrului obișnuit. Acolo a intervenit foarte repede prima neînțelegere. În alte țări, grupe de teatru care împărtășeau acest ideal, care manifestau această dorință de a ieși dintr-un teatru sordid, de a se îndrepta spre un teatru de o altă intensitate, au început să urmeze calea lui Grotowski fără a-și da însă seama că, dacă maestrul și elevii nu se găseau ei înșiși la acest înalt nivel, dacă nu posedau prin propria lor experiență acest nivel de înțelegere, toată munca sinceră pe care o făceau, în loc să se înalțe spre ideal cobora acest ideal la nivelul lor real, care era nivelul împotriva căruia se revoltau.

A doua fază a muncii lui Grotowski, văzută din exterior, a devenit mai misterioasă și mai complexă pentru că Grotowski, urmând drumul care era întotdeauna simplu, logic și direct, dădea impresia că face o extraordinară schimbare de direcție pentru că înceta să dea reprezentații publice. Atunci a început să se pună o întrebare foarte reală : ce are această muncă de-a face cu teatrul dacă nu mai există reprezentație ?

Dacă privim această muncă în evoluția ei, văzută de foarte aproape, el continuă să se dezvolte, să evolueze, să devină din ce în ce mai bogat, important, necesar, și, văzut de departe, are aerul de a fi din ce în ce mai misterios. O muncă în adâncime trebuie să fie protejată. O muncă nu poate fi în același timp o căutare în adâncime și să se deschidă zilnic tuturor celor care se apropie de ea cu o curiozitate firească. Ar însemna să distrugi o muncă intensă și serioasă. Dar cred că există anumite momente ca astăzi în care este necesar să lăsăm să treacă un mare suflu de deschidere asupra misterului. Atunci, să privim de foarte aproape ceea ce am vrea să înțelegem mai bine.

Întâi din punct de vedere al teatrului. În toate formele de teatru care există în lume, vehicolul forte a fost întotdeauna omul sau, pentru a nu crea reacții feministe, persoana, individul. Acest individ, această persoană este întotdeauna necunoscută. Și este o necesitate absolută pentru tot ceea ce se petrece peste tot în lumea teatrului ca undeva să existe condițiile excepționale pentru ca singura persoană din lumea de azi care să fi făcut cercetări atât de adânci asupra acestui subiect să poată continua să exploreze acest straniu necunoscut ce este actorul.

Intrând aici am salutat un vechi prieten care mi-a amintit că este fiul unuia dintre marii noștri maeștri, Gordon Craig. Spun unul dintre marii noștri maeștri căci sunt puține persoane care să fi avut o influență atât de directă și de o durată atât de lungă în totalitatea teatrului secolului nostru ca Gordon Craig. Și această influență a trecut prin două sau trei lucruri, pe care numai un foarte mic număr de persoane le-a citit sau văzut, dar erau lucruri extraordinare. Calitatea cercetării acestui om a creat o influență care a străbătut lumea. Căci lumea teatrului este foarte intuitivă și, aceasta este marea ei calitate, foarte în stare să prindă ceea ce este în aer. Marile influențe, dacă sunt puternice, pătrund repede și merg foarte departe. De aceea pot să spun că munca la Pontedera privește și atinge lumea teatrului. Aceasta este în legătură cu aspectul său de laborator unde se fac experiențe imposibil de făcut în afara laboratorului. Iar dacă ne-am asociat, Centru Internațional de Creații de la Paris cu Centrul lui Grotowski, apoi aceasta s-a produs pentru că suntem absolut convinși că se poate stabili o relație vie și permanentă între lumea ascunsă a căutării și hrana imediată pe care aceasta o poate da muncii publice.

Dar azi cred că există un alt aspect care ar fi interesant de abordat. De îndată ce începi să explorezi posibilitățile omului, că vrei sau nu, că ți-e frică sau nu de ceea ce reprezintă, trebuie să accepți faptul

că această căutare este o căutare spirituală; încep printr-un cuvânt exploziv, foarte simplu, dar care creează aici neînțelegeri. Vreau să spun "spirituală" în sensul că mergând spre interioritatea omului, se trece de la cunoscut la necunoscut și că, pe măsura ce munca grupelor succesive ale lui Grotowski a devenit esențială, grație evoluției lui personale, punctele interioare, care au fost atinse, au devenit din ce în ce mai insezisabile, mai depărtate de orice definiție obișnuită. Atunci, se poate spune că, la o altă epocă decât a noastră, această muncă ar fi fost ca o evoluție naturală a unei mari tradiții spirituale. Pentru că marile tradiții spirituale în toată istoria umanității au avut întotdeauna nevoie de forme. Nu e nimic mai rău decât necesitatea lumii de dincolo luată în sens larg și generalizat. În marile tradiții, s-au văzut, de pildă, monahi care, vrând să dea o bază solidă căutării lor interioare, făceau oale de lut, sau care *găseau muzica drept vehicol.* Mi se pare că, azi, ne aflăm în fața a ceva ce a existat pe vremuri, dar care a fost uitat de secole și anume, că printre vehicolele care ar permite omului să atingă un alt nivel și să servească o funcție în universul mai drept, există acest mijloc de înțelegere : arta dramatică sub toate formele sale. Dar asta depinde de ce ? De un singur lucru : ca persoana să fie înzestrată pentru această formă. Este evident că dacă un om ar vrea să pornească în căutarea lui Dumnezeu și ar intra într-o mănăstire unde totul s-ar învârti în jurul muzicii, iar el n-ar iubi din inimă muzica, n-ar avea "ureche", asta ar însemna că a pornit pe o cale greșită. Dimpotrivă, există în lume multe persoane care sunt atrase de funcția, foarte firească pentru om, care este de a juca. Știm foarte bine, când facem audiții, că umanitatea este împărțită în două : cei care vor să joace și care nu au talent, și cei care au în același timp un real talent. Cei care au acest talent n-au nici cea mai mică idee despre ce înseamnă acest lucru; ei nu știu s-o spună pentru ei; știu pur și simplu că se simt atrași. Cu această atracție, omul care se gândește la un rol în viață : *a deveni actor,* poate, într-un fel cât se poate de firesc, să simtă că datoria lui este de a se îndrepta pur și simplu spre spectacol. Dar mai poate simți și altceva, poate simți că toată această dăruire, toată această dragoste este o deschidere spre altă înțelegere; și poate simți că această înțelegere el nu poate s-o găsească decât printr-o muncă personală cu un maestru, ca în toate tradițiile intime și ezoterice care au existat dintotdeauna.

De aceea aș vrea să-i cer prietenului meu, al nostru, Grotowski să ne explice în ce fel și în ce grad munca lui asupra artei dramatice ia o formă nedespărțită de necesitatea unei evoluții personale pentru cei care lucrează în jurul lui. Aș vrea să ne lămurească acest lucru. Cât despre mine, sunt convins că activitatea lui în domeniul *artei ca vehicol* este nu numai de cea mai înaltă valoare pentru lumea de azi, dar că nimeni altul nu-l poate imita, și nici n-o poate face pentru el. De aceea nu voi trage decât o simplă concluzie : nimeni nu poate vorbi pentru el.

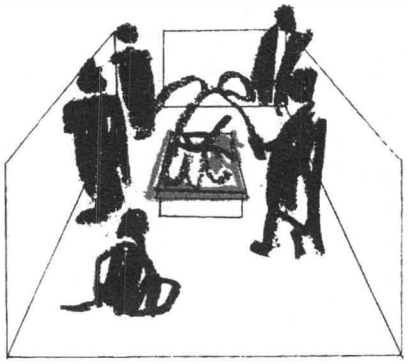
Aceasta este transcrierea conferinței ținute de Peter Brook, în franceză, în martie 1987, la Florența.

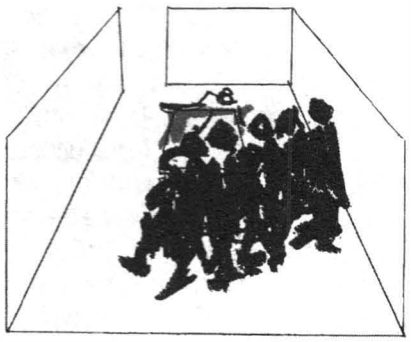
Jerzy GROTOWSKI

Performer-ul

Performer-ul cu majusculă, este omul de acțiune. Nu este omul care-l joacă pe altul. Este dansatorul, preotul, războinicul : este în afara genurilor estetice. Ritualul este *performanță*, o acțiune împlinită, un act. Ritualul degenerat este spectacol. Nu vreau să descopăr ceva nou, ci ceva uitat. Un lucru atât de vechi încât toate distincțiile între genurile estetice nu mai sunt valabile.

Sunt *teacher of Perfomer.* Vorbesc la singular. *Teacher* este cineva prin care trece învățământul; învățământul trebuie să fie primit dar felul în care ucenicul îl redescoperă, și-l *memorează,* este personal. Dar *teacher*-ul însuși cum și-a însușit învățătura ? Prin inițiere sau prin furt. *Performer*-ul este o stare a ființei. Omul cunoașterii, poți să-l gândești în raport cu Castaneda dacă-ți place culoarea lui romantică. Eu prefer să mă gândesc la Pierre de Combas. Sau chiar la Don Juan-ul descris de Nietzsche : un rebel care trebuie să cucerească cunoașterea; chiar dacă nu este blestemat de unii, se simte diferit, ca un fel de *outsider.* În tradiția





indiană se vorbește despre *vratias* (hoarde rebele). Un *vratia* este cineva care a pornit-o pe drumul cuceririi cunoașterii. Omul cunoașterii dispune de *doing*, de *facere* și nu de idei sau de teorii. Ce face adevăratul *teacher* pentru ucenic ? Spune : fă asta. Ucenicul se luptă pentru a înțelege, pentru a reduce necunoscutul la cunoscut, pentru a evita facerea. Rezistă prin însuși faptul că vrea să înțeleagă. Poate să înțeleagă numai ce face. Face sau nu. Cunoașterea este o problemă a facerii.

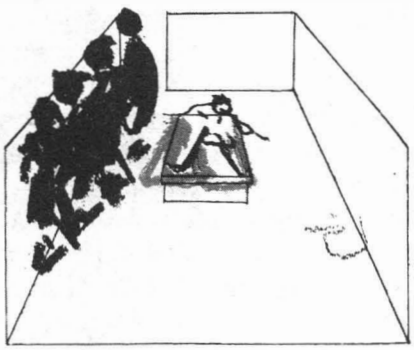
pericolul și norocul

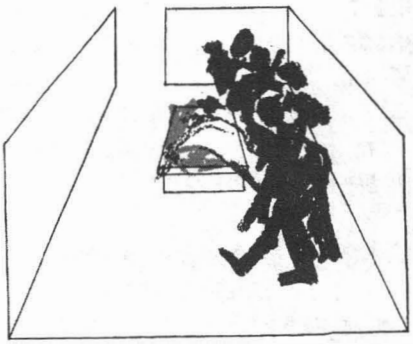
Dacă folosesc termenul de războinic ne gândim din nou la Castaneda, dar toate Scripturile vorbesc și ele despre războinic. Îl găsești atât în tradiția indiană cât și în cea africană. Este cineva care este conștient de propria sa mortalitate. Dacă trebuie să înfrunte cadavre, le înfruntă, dar dacă nu trebuie să ucidă, nu ucide. La indienii din Noua Lume se spune despre războinic că între două lupte *are o inimă duioasă de fecioară*. Luptă pentru a cuceri cunoașterea, căci pulsația vieții devine mai puternică, mai articulată în clipele de mare intensitate, de mare pericol. Pericolul și norocul merg împreună. Nu există o clasă mare decât în raport cu un mare pericol. În momentele de sfidare, pulsațiile omenești capătă ritm. Ritualul este o clipă de mare intensitate. De intensitate provocată. Viața devine atunci ritmică. *Performer*-ul știe să lege impulsia trupească de sonoritate (fluxul vieții trebuie să se articuleze în forme). Martorii intră atunci în stări intense căci, spun ei, au simțit o prezență. Și aceasta grație *Performer*-ului care este o punte între martor și ceva. În acest sens *Performer*-ul este pontifex, făcător de punți.

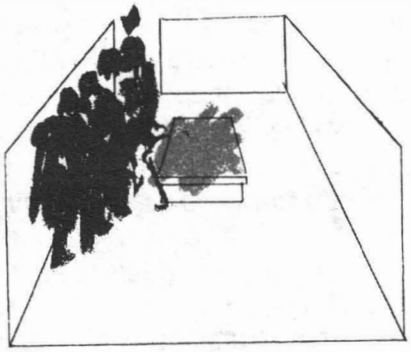
Esența : etimologic este vorba despre ființă, despre starea de ființă. Esența mă interesează pentru că nu are nimic sociologic. Nu este învățat ceea ce nu a fost primit de la alții, ceea ce nu vine de la exterior. De pildă, conștiința (în sensul de *the conscience*, "conștiința morală") este ceva ce aparține esenței și care este cu totul diferit de codul moral ce aparține - el - societății. Dacă sfărâmi codul moral, te simți vinovat și societatea este cea care vorbește în tine. Dar dacă săvârșești un act împotriva conștiinței ești cuprins de remușcare - aceasta se petrece între tine și tine-însuți și nu între tine și societate. Cum aproape tot ceea ce posedăm este sociologic, esența pare puțin lucru, dar este a ta. În anii cincizeci, în Sudan, erau tineri războinici în satele Kau. La războinicul în plenitudinea puterii sale, trupul și esența pot intra în osmoză și pare imposibil să le disociezi. Dar asta nu este o stare permanentă, nu durează decât o scurtă perioadă. Este, după expresia lui Zéami, *floarea tinereții*. Dimpotrivă, cu vârsta, poți trece de la *trup-și-esență* la *trupul esenței*. Aceasta în urma unei evoluții dificile, o evoluție personală care, într-un fel, este obligația fiecăruia. Întrebarea-cheie este : care este procesul tău ? Îi ești tu credincios sau lupți împotriva lui ? Procesul este ca destinul fiecăruia, destinul propriu care se dezvoltă (sau : care tocmai se desfășoară) în timp. Atunci : *care este calitatea supunerii tale la propriul tău destin* ? Poți capta procesul dacă ceea ce facem este în raport cu noi-înșine, dacă nu *urăști ceea ce faci*. Procesul este legat de esență și conduce, virtual, la *trupul esenței*. Când războinicul se află în timpul scurt al osmozei *trup-și-esență* trebuie să-și capteze procesul. Când ne adaptăm procesului trupul devine ne-rezistent, aproape transparent. Totul este ușor, totul este evident. La *Performer performing*-ul poate ajunge foarte aproape de proces.

Eu-Eu

Se poate citi în textele vechi : *Noi suntem doi. Pasărea care ciugulește și pasărea care privește. Una va muri, cealaltă va trăi.* Îmbătați de bucuria de a fi în timp, ocupați să ciugulim, uităm să lăsăm să trăiască partea din noi înșine care privește. Există atunci un pericol: de a exista numai în timp și deloc în afara timpului. De a te simți







privit de cealaltă parte din tine, cea care este ca înafara timpului, care dă cealaltă dimensiune. Există un Eu-Eu. Al doilea eu este cvasi virtual; nu este în noi privirea celorlalți, nici judecata, este ca o privire nemișcată: o prezență tăcută, ca soarele care luminează lucrurile și asta-i tot. Procesul fiecăruia se poate împlini numai în contextul acestei prezențe nemișcate. Eu-Eu : în experiența cuplului nu apare ca separat, ci ca plin, unic.

În calea *Performer*-ului percepi esența în timpul osmozei sale cu trupul. apoi lucrezi procesul dezvoltând Eu-Eu-ul. Privirea *teacher*-ului poate uneori să funcționeze ca o oglindă al legăturii cu-Eu (această legătură nefiind încă jalonată). Când legătura Eu-Eu este jalonată, *teacher*-ul poate dispărea și *Performer*-ul continuă spre *trupul esenței*. Cel pe care-l putem recunoaște în fotografia lui Gurdjieff bătrân așezat pe o bancă la Paris. De la imaginea tânărului războinic de la Kau la cea a lui Gurdjieff, este drumul de la *trup-și-esență la trupul esenței*. Eu-Eu nu vrea să spună a fi tăiat în doi, ci a fi dublu. Este vorba aici de a fi pasiv în acțiune și activ în privire (spre inversul obișnuințelor). Pasiv înseamnă a fi receptiv. Activ a fi prezent. Pentru a hrăni viața Eu-Eu-ului, *Performer*—ul trebuie să dezvolte nu doar un organism-masă, organism de mușchi, atletici, ci un organism-canal prin care circulă forțele.

Performer-ul trebuie să lucreze într-o structură precisă. Făcând eforturi, căci rezistența și respectul detaliilor sunt regimul care permite prezența Eu-Eu-lui. Lucrurile de făcut trebuie să fie exacte. *Don't improvise, please !* Trebuie găsite acțiuni simple, dar având grija ca ele să fie stăpânite și să dureze. Altminteri nu este vorba de simplu, ci de banal.

ceea ce îmi amintesc

Unul din accesele la calea creativă consistă în a descoperi în sine o corporeitate veche de care te leagă o relație ancestrală forte. Nu te găsești atunci nici în personaj nici în non-personaj. Plecând de la detalii, poți descoperi în tine un altul - bunicul, mama. O fotografie, amintirea zbârciturilor feții, ecoul îndepărtat al unei culori a vocii permite re-construcția unei corporalități. Întâi a corporalității cuiva cunoscut și apoi din ce în ce mai departe, a corporalității necunoscutului, strămoșului. Este ea veridică sau nu ? Poate că nu este cum a fost, ci așa cum ar fi putut să fie. Poți ajunge foarte departe îndărăt ca și cum memoria s-ar trezi. Este un fenomen de reminiscență, ca și cum ne-am aminti de *Performer*-ul ritualului primar. De fiecare dată când descopăr ceva am sentimentul că este ceva de care mi-am amintit. Descoperirile rămân în spatele nostru și trebuie să faci o călătorie înapoi ca să ajungi până la ele

Odată cu pătrunderea - ca în întoarcerea unui exilat - poți oare să atingi ceva care nu mai este legat de origini ci - dacă îndrăznesc s-o spun - de *origine* ? Cred că da. Esența este oare străfundul memoriei ? Habar n-am. Când lucrez foarte aproape de esență, am impresia că actualizez memoria. Când esența este activată este ca și cum s-ar activa puternice potențialități. Reminiscența este poate una din aceste potențialități.

omul interior

Citez :

Între omul interior și omul exterior există aceeași diferență infinită ca între cer și pământ.

Când mă aflam în cauza mea dintâi, n-aveam Dumnezeu, eram propria mea cauză. Acolo, nimeni nu mă întreba spre ce tindeam și nici ce făceam; nu era nimeni care să-mi pună întrebări. Ce vroiam, eram, și ceea ce eram o voiam; eram liberat de Dumnezu și de orice alte lucruri.

Când am ieșit de-acolo (ca dus de flux) toate ființele au vorbit despre Dumnezeu. Dacă mă întrebau : - frate Eckhart, când ați

ieşit din casă ? - Mai eram acolo acum o clipă. Eram eu-însumi, mă voiam eu-însumi şi mă cunoşteam eu-însumi, pentru a făuri omul (ce sunt în astă lume).

De aceea sunt un ne-născut, şi după modul meu ne-născut nu pot muri. Ce sunt după naştere va muri şi se va nimici, căci este hărăzit timpului şi va putrezi odată cu timpul. Dar în naşterea mea s-au născut de asemenea toate fiinţele. Toate simt nevoia de a se înălţa de la viaţa lor la esenţa lor.

Când mă întorc, această străpungere este mult mai nobilă decât ieşirea mea. În această străpungere mă aflu deasupra tuturor fiinţelor, nici Dumnezeu, nici fiinţă; dar sunt ceea ce eram, ceea ce trebuie să rămân acum şi pe veci. Când ajung la asta, nimeni nu mă întreabă de unde vin şi nici unde am fost. Acolo sunt ceea ce eram, nu cresc şi nici nu mă micşorez, căci sunt o cauză nemişcată care face să se mişte toate lucrurile.

NOTA : O versiune din acest text (care a avut drept punct de plecare o conferinţă a lui Grotowski) a fost publicată în mai 1987 de ART-PRESSE, Paris, cu următoarea notă de Georges Banu : "Nu este nici o înregistrare, nici o dare de seamă pe care o ofer aici, ci note luate cu grije, cât mai aproape de formulele lui Grotowski. Ar trebui citite ca indicaţii de parcurs şi nu ca termenii unui program, şi nici ca un document finit, scris, închis. Ecourile vocii sihastrului pot parveni până la noi chiar dacă actele sale au rămas tăinuite." Subtitlurile (în afara ultimului : "omul interior") aparţin redacţiei ART-PRESSE. Textul de mai sus a fost prelucrat şi completat de Grotowski în vederea prezentei publicări. Grotowski vorbeşte aici de scopul lui cel mai înalt. A-l identifica pe *Performer* cu stagiarii de la "Centro di Lavoro" ar constitui un abuz. Este vorba mai ales de vîrf, de acest caz de ucenicie care, în toată activitatea unui "teacher of Performer" nu se prezintă decât arareori.

Textele din grupajul „Grotowski" au fost oferite revistei noastre de **George Banu** şi traduse de **Micaela Slăvescu.**

Dinu CERNESCU

Întâlniri cu Grotowski

În 1958 am reprezentat România la Seminarul internaţional de teatru de la Karlovy-Vary, seminar organizat pentru a marca împlinirea a 25 de ani de teatru ai regizorului cehoslovac E.F. Burian. La numai câteva ore după ce am ajuns, mă împrietenesc un un tânăr, cam grăsuţ, care îmi întinde mâna. "Să ne cunoaştem - eu sunt Jerzy Grotowski din Polonia".

Pe vremea aceea nu scrisese celebra lui carte „Teatrul sărac" şi nici nu realizase încă Prinţul constant, spectacol care a confruntat concepţia teatrală a anilor '60.

Întors la Bucureşti, am corespondat cu Grotowski. Păstrez încă invitaţia pentru deschiderea teatrului "Laboratoryum 13 rânduri".

După vreo trei ani a venit la Bucureşti, neanunţat. A sunat la uşa apartamentului meu şi cu aerul cel mai normal din lume mi-a spus că a venit să mă vadă. Locuiam pe atunci într-o singură cameră cu părinţii mei, aşa că l-am culcat pe Grotowski pe o saltea, pe terasă. A fost chiar bucuros. A început să-mi povestească că peste o zi şi jumătate va lua avionul spre Moscova şi de acolo, trans-siberianul până la Vladivostok. De ce aşa departe? l-am întrebat. Şi de ce cu trenul? "Vreau să cunosc oamenii. Trebuie să merg cu clasa a II-a. Altfel nu-i pot cunoaşte. Vreau să-i cunosc pe ruşi înainte de-ai cunoaşte pe americani - pentru că eu, ţine minte, voi ajunge în America - dar nu ca simplu turist. Turist în America! Asta pot să o fac şi acum. Dar eu o să merg în America numai când voi fi invitat de universităţi, de cele mai mari, ca să ţin cursuri, ai să vezi tu, aşa o să fie. Planul meu de lucru este făcut pentru zece ani". Nu-l prea credeam... Şi totuşi... a fost aşa cum hotărâse el.

Întâmplarea a făcut să nu-l mai văd pe Grotowski - aproape 15 ani; ne scriam de câteva ori pe an şi... atât. Aflasem în sfârşit cine este Grotowski, celebrul Grotowski. Începuseră să afle chiar şi colegii mei. Mă bucuram în secret că îl ştiam de pe vremea când era un necunoscut. Îmi trimitea cărţile lui, ştiam deci ce face, dar de văzut nu ne-am mai văzut până în 1969. Întâmplări ciudate au făcut ca aproape zece ani

să-l caut și să nu reușesc să-l văd pe Grotowski "la el acasă", la Teatrul Laboratoryum din Wroclaw, teatru devenit celebru în întreaga lume prin spectacolele care au revoluționat gândirea teatrală.

Ultimul spectacol de atunci al lui Grotowski se numea "Apocalipsis cum figuris": "o poveste" despre un om care crede în idealul lui, care-și iubește tovarășii de idei, care este trădat, negat, omorât și, după moarte, evident reconsiderat.

La început scena este goală. Pe podeaua sălii stau, poate dormind, poate epuizați, actorii. Pare un început de lume. Într-un colț, ascuns sub o pelerină neagră, în mână cu un simplu baston ca de orb, era Richard Cieslak. Foarte rar mi-a fost dat să văd un actor, un genial actor reprezentând atât de perfect gândirea și viața unui regizor; și niciodată Grotowski nu s-a exprimat mai perfect, mai total decât a făcut-o prin Cieslak.

Unul din cele mai fascinante momente din spectacol este atunci când personajul principal pe care îl juca Cieslak este sărbătorit și adulat de întreaga colectivitate. Într-o beție de mișcări, Cieslak devine un idol, expresia feței i se schimbă, devine un mag, este "puterea", e adulat. Dar în mijlocul acestei sarabande, unul dintre personaje, devenit în acea clipă un trădător, îi sărută haina și, brusc, Cieslak este aruncat la pământ, huiduit și târât într-un loc de execuție. Tulburătoare asemănare cu momentele de triumf și asasinat ale epocii contemporane. "Întotdeauna am fost adulat și negat cu aceeași violență, spune Grotowski. Toată viața mi s-au pus lauri și mi-au fost smulși totodată".

Obsesia nopții, a întunericului, este una dintre obsesiile lui Grotowski. "În ultimul timp repet doar noaptea, atunci când oamenii au alte dimensiuni, chiar și timpul are o altă dimensiune; numai atunci mă pot desprinde de datele concrete ale obișnuințelor. Când nu repet, nopțile îmi sunt cel mai greu de trecut".

În zilele care au urmat am retrăit spectacolul, plimbându-mă cu Grotowski într-un ciudat dialog în care vorbea mai mult el. Am retrăit fragmente din piesă când mi-a povestit de triumful spectacolelor lui la New York, de huiduielile și conflictele lui cu studenții americani extremiști, când mi-a povestit de cele trei drumuri făcute de el în Indii, de sărbătorile kurzilor, ale dervișilor, când mi-a povestit cum era să fie împușcat în Canada de acei oameni onorabili care ucid tinerii hippies. De fapt nu a făcut altceva decât să-mi povestească propriul său "apocalipsis cum figuris".

M-am despărțit de Grotowski într-un Wroclaw estompat de o ploaie monotonă de toamnă. După aceea, drumurile noastre s-au încrucișat aproape ca într-o comedie. La Los Angeles, am locuit în același hotel, fără să știm unul de altul. După ce, cu câțiva ani înainte, la Paris ne aflasem timp de două ore pe același aeroport, fără măcar să ne fi zărit. Eu îi scriam că vreau să-l văd și că-l rog să vină din nou în România, iar Grotowski, prompt ca întotdeauna, îmi trimitea telegrame din care aflam că din nou am trecut unul pe lângă celălalt. Așa s-au scurs vreo 15 ani. Până acum câteva zile, când, la sfârșit lui aprilie, răspunzându-mi unei scrisori trimise acum nouă luni, am primit, însoțit ca de obicei de câteva cuvinte care reafirmau prietenia ce mi-o poartă, un prospect al "Centrului de cercetări Jerzy Grotowski" din Pontedera - Italia, centru înființat și finanțat în colaborare cu Universitatea din California și cu "Centrul internațional de creații teatrale" din Paris, condus de Peter Brook. [...]

[9 iunie 1988]

7 decembrie 1966

Dragul meu Dinu,

Scrisoarea ta m-a așteptat mult timp. Dar și eu am călătorit foarte mult în ultima perioadă. După spectacolele date de teatrul nostru la Teatrul Națiunilor de la Paris, am jucat în Olanda și după aceea în Belgia. În afară de aceasta am ținut un curs despre arta actorului în țările scandinave (pentru actorii și regizorii danezi, suedezi, norvegieni și finlandezi). După aceea la Peter Brook la Londra. Am ținut un curs pentru actorii de la "Royal Shakespeare Company". De fapt, sunt de puțin timp în Polonia unde mă așteaptă o nouă premieră. Aici trebuie să țin și cursuri cu stagiarii străini. Mi se întâmplă atâtea că nu mai știu ce am de făcut. La sfârșitul lui februarie sau începutul lui martie 1967, plec în Franța unde țin un curs despre arta actorului.

Dragul meu Dinu, vreau într-adevăr să vin să te văd. Nu pot să mă oblig să regizez o piesă la tine în țară, date fiind ocupațiile pe care le am în Polonia și în străinătate. Efectiv, nu știu cum să mă descurc. Aș putea eventual, cu ajutorul unui actor care este cel mai apropiat colaborator al meu să țin un curs de zece zile în România, despre metoda noastră, dar, nu mai devreme decât ianuarie 1968.

Ceea ce aș vrea neapărat este să vin să te văd ca simplu particular (în perioada vacanțelor), dacă o să am puțin timp, către sfârșitul lui august, sau la începutul lui septembrie 1967 sau, poate, să vin de Crăciun 1967.

Te îmbrățișez

sincer,

Grotowski

CARTEA DE TEATRU

Teatrul lui Eugène Ionesco la Editura Univers

Dan C. MIHĂILESCU

Către Omul ionescian

28 iulie 1991: mi-e peste poate să caut, în vraiştea din casă, zorit, cum sunt, de graţiosul Dumneavoastră apel, jurnalul acelui sejur parizian, dar este vorba de seara zilei în care Eugen Ionescu ne-a scris dedicaţia pe ediţia sa de teatru complet, Gallimard, Pléiade, proaspăt apărută. Ţin minte ca în transă cum am văzut-o pe Marie-France Ionesco dispărând după nişte pahare şi reintrând în salon cu lucitoarea bucoavă: "Papa, scrie-le ceva pe carte copiilor!"

Sunt sigur că nu aveţi nevoie de nici un efort pentru a vă imagina emoţia, holbarea până aproape de sufocare, produsă de nesperatul cadou! Au urmat câteva ceasuri de vorbă bună şi veselă, dar nici prin gând nu avea cum să-mi treacă faptul că era abia prima treaptă dintr-o scară pe care aveam să urc vreme de cinci ani.

Am înţeles că se dorea o nouă traducere a teatrului ionescian (aşa am aflat şi eu că, în Occident, traducerile clasicilor se actualizează cam o dată la zece, douăzeci de ani) şi că, mai ales, se dorea un singur traducător, pentru unitatea de ton. Când Mircea Martin m-a întrebat dacă aş fi de acord ca tocmai eu să fiu acela, am răspuns automat "da", fără nici o secundă de reflecţie. Şi pot să spun acum, la capătul celor cinci volume, că am fost literalmente fericit traducând Ionesco.

Când am tradus, de pildă, două cărţi de Jean-François Revel (*Cunoaşterea inutilă* şi *Revirimentul democraţiei* la Humanitas) satisfacţia a fost una de - să-i zic aşa - răzbunare politică. Eram într-un asemenea acord cu ideile, temperamentul şi teza politologului francez, încât, nu o dată, începându-i o frază, îi configuram imediat, mental, sfârşitul, fără a mai fi nevoie să-l citesc. Dincoace, însă, marea bucurie a fost tocmai *spectacolul mental*, jocul meu cu sonoritatea replicilor, obligaţia de a auzi tu însuţi rostirea textului pe scena imaginară. De aici şi familiaritatea tonalităţii, care unora poate să le pară excesivă. Dar cum s-o auzi pe o servitoare, în zilele noastre, strigând: "Numaidecât" - către musafirul de la intrare? Astăzi, servitoarea (şi nu "jupâneasa", cum se traducea în anii 60) nu poate spune decât: "Viu acuma", eventual cu un "ho" ţâfnos adăugat.

Ce vreau să spun e că marele efort (şi marea plăcere, totodată) a fost acela de actualizare şi de-teatralizare, ca să zic aşa, a textului, căutarea *firescului* rostirii scenice. De aceea mă şi bucură reacţia actorilor, cum că "sună bine, natural" replicile, chiar dacă uneori se poate observa o excesivă accentuare "caragialiană" a lor. (În esenţa teatrului ionescian, situaţia, caracterele şi replicile din *Căldură mare* sunt de-a dreptul vitale). În plus: marea atenţie pentru dozarea contrariilor. Cum ştim, textura ionesciană este un savuros amestec de gravitate şi ironie, de simplă bufonadă "infantilă" şi ludic sapienţial, de patetism şi autorelativizare ş.a.m.d., încât, dacă sunt prea bruşte, trecerile dintr-un registru într-altul, de la o suprafaţă guignolescă la una de tragism absurd, riscă să pulverizeze sensul de adâncime, adică tocmai amestecul inextricabil de polarităţi.

În sfârşit, pe lungul drum de la *Cântăreaţa chelă* la *Setea şi foamea* nu ştiu ce este mai greu (şi mai recomandabil) de păstrat: ruptura sau continuitatea? Unitatea în diversitate, ori saltul de la arlechinadele verbale spre tragismul deriziunii supreme? Dar, să nu mă întind la vorbă.

Fapt e că greul... abia începe. Avem tradus integral teatrul ionescian, dar de jucat îl jucăm foarte rar, deşi avem regizori excelenţi pentru el: Mihai Măniuţiu, Tompa Gabor, Beatrice Bleonţ, Vlad Mugur, T.C. Popescu, Petru Vutcărău sunt numele ultimilor ani care-mi vin imediat în minte. Însă există o rezistenţă faţă de texte foarte generoase precum *Jacques*, *Amedeu*, *Victimile datoriei*, *Setea şi foamea*. Aceasta şi fiindcă exegeza trenează: Ionesco a devenit rapid prizonierul unei etichete ("dramaturgul absurdului"), abil perpetuată de stângismul inteligheţiei franceze, care a împins - deliberat şi tenace - în planul secund dimensiunea religioasă (catolică) a existenţialismului său, în folosul eternelor clişee ale "comicului de limbaj", "incomunicabilităţii" etc.

Pe scurt: s-a exaltat dibaci, în chip constant, *patafizicul* în dauna *metafizicului*. Or, a venit momentul, cred, de a contra-balansa edificiul analitic, de a dovedi, scriptic şi scenic, că, înţeles din unghiul finalităţii existenţiale, Omul ionescian se regăseşte mai puţin în automatismul violenţei din *Lecţia* şi mai mult în viziunile incendiare ale lui Jacques, în mestecatul cu lacrimi al lui Choubert, ori în itinerariul iniţiatic al lui Jean de la "Hanul cel Bun".

SPECTACOLE

O noapte furtunoasă de I.L. Caragiale

Mihai MĂNIUȚIU

O noapte furtunoasă e, în fond, o feerie apocaliptică. O lume, în fond, patriarhală, dar câtă fatalitate, cât patetism în această micuță lume! Caragiale e straniu, e de-a dreptul monstruos. Ce forțe uriașe pune în joc spre a devasta miniaturala grădină a deliciilor în care evoluează, inițial, personajele! Grădina ce o construiește Jupân Dumitrache pentru Veta - e ca o sugestie de Epinal a Edenului, a grădinii primordiale. A cui e vina - sau, mai exact: e bine ori e rău că Adam și Eva 1879 sunt și arată așa cum sunt și arată Veta și Chiriac? În fond, nici Adam, nici Eva n-au fost mai breji decât personajele lui Caragiale. Oare suntem mereu aceiași și aceiași de la începutul lumii? În *O noapte furtunoasă* sunt parcă două piese. Actul I e conceput de Caragiale ca un vodevil cu aer metafizic. Actul II e o variantă autohtonă a Commediei dell'arte. E un miracol al scriiturii caragialești - miracolul ce consacră, de fapt, capodopera - că piesa este, din punct de vedere *textual*, atât de unitară și pare a nu avea nici o fisură în construcție! Provocarea, pentru regizor, e aceea de a construi, scenic, un spectacol la fel de unitar ca textul. Pe Caragiale nu-l poți decât iubi sau detesta. Textele lui nu îngăduie jumătățile de măsură. Caragiale e un autor *radical*. Eu unul îl iubesc, în această *noapte furtunoasă* a lui, din toată inima, cu o pasiune ce sporește pe măsură ce m-am apropiat de finalul repetițiilor. O feerie peste care plutește, din când în când, pe cât de vag, pe atât de amenințător, umbra unui înger al apocalipsului.

Select Management Art și Teatrul Odeon - *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale. Regia: Mihai Măniuțiu. Decoruri: arh. Octavian Neculai. Costume: Janine. Coloana sonoră: Nicu Alifantis. Cu: Marin Moraru, Gheorghe Dinică, Oana Pellea, Dorina Lazăr, Marcel Iureș, Marian Râlea, Marius Stănescu.

Constantin PARASCHIVESCU

Aşi

Mărturisesc că m-am dus la premiera "Nopţii furtunoase" de la Teatrul Odeon cu un gând preconceput în ce priveşte viziunea artistică a regizorului Mihai Măniuţiu. Mă aşteptam să văd o versiune nouă a celebrei farse dominată de sugestii vizuale, având în vedere unele precedente scenice ale regizorului din ultimii ani, de la "Săptămâna luminată" la "Richard al III-lea". Curiozitate sporită şi de faptul că asupra textului planează, încă, o restricţie inhibantă în ce priveşte conturarea unei perspective înnoitoare, iar unele tentative, recente sau mai îndepărtate, au vizat detalii, fragmente oarecum nesemnificative (apariţii ale lui Ghiţă Ţircădău, patrularea prin holl şi sală a gărzii civice, un Spiridon în coteţ de găini) sau au minimalizat ceva din substanţa comică prin transferul "onorabilităţii" în registru de mahala (1979, Teatrul Giuleşti). Da, dar un tânăr regizor, onorat de muze înainte de a obţine lumescul certificat de absolvenţă, sfidează inhibiţia şi dovedeşte că o asemenea perspectivă e posibilă, e firească şi legitimă tocmai asupra unui text unde credeam că nu se mai poate investi nimic nou, sau aproape nimic, "Conul Leonida faţă cu reacţiunea" montat de studentul Claudiu Goga la Teatrul din Braşov. Text static, cu dialog între doi bătrâni în pat. Şi ce dinamică scenică izbuteşte! Atunci "Noaptea..." furtunoasă, dinamică, din strada Catilina, cu suita ei de "peripeţiuni", de ce n-ar putea?

Gând preconceput. Perspectiva înnoitoare nu e să faci neapărat altfel şi altceva, ci să faci bine, verosimil şi cu real efect artistic, noua transpunere a textului. Şi Mihai Măniuţiu mi se pare că o face în montarea de la Odeon, cu o distribuţie de aşi care, fără doar şi poate, va figura, istoric, în seria marilor personalităţi care au onorat-o (după premiera din 1879, cu Ştefan Iulian, Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu, cea din 1937 cu V. Maximilian, G. Timică, Ion Iancovescu, Maria Filotti, Silvia Dumitrescu-Timică, apoi 1949, Alexandru Giugaru, Marcel Anghelescu, Radu Beligan, Niky Atanasiu, Eugenia Popovici). Dacă e adevărat că teatrul lui Caragiale "e plin de ecouri memorabile", că au asupra spectatorului "efectul delirant pe care melodia operei italiene o are asupra publicului", cum spune George Călinescu, atunci e un privilegiu să urmăreşti soliştii de prestigiu reuniţi aici, chiar fără efect "derilant". Marin Moraru - un Jupân Dumitrache vorbăreţ, baletând permanent cu mâinile, fie ca să accentueze un gând, să exprime o certitudine sau o nedumerire, fie ca să alunge un "inamic", o bănuială, o spaimă. Gheorghe Dinică - ipistat mucalit, atent, cu ochii treji, de vulpe, vigilent "la o adică" din impuls cazon, dar împiedicat în limbă când e să reproducă fraze dintr-un simplu jurnal. Marcel Iureş - sentimental patetic în Chiriac, crai cu şmecherii teatrale şi grozăvii de parvenit autentic. Marian Râlea - vântură lume cu ifose patriotarde în Rică Venturiano,care îşi tot pierde echilibrul şi cade, în lojă, peste rampă (hm!), când e să se înalţe spre formularea unui principiu mai general. Marius Stănescu - Spiridon năpăstuit, care nu face caz de asta, ci înghite cu convingerea că va profita cândva de ceea ce ştie.

Revelaţiile spectacolului sunt cele două femei, Veta şi Ziţa. Dacă în privinţa Ziţei se mai poate spune că textul îi oferă câteva recitative teatrale, despre Veta s-a tot spus că nu prea are ce juca, rolul fiind mai palid, mai zgârcit cu oferta. Iar George Călinescu era tranşant - "Femeile sunt fără interes, mai degrabă vulgare". Ei bine, cele mai interesante creaţii sunt aici ale femeilor, Oana Pellea - Veta, Dorina Lazăr - Ziţa. Din romanţioasa şi lasciva consoartă a jupânului, Oana Pellea face un personaj energic, abil, cu demoni în sânge, care-şi joacă neînfricat ardoarea pasională, disimulează cu viclenie, rânjeşte detaşat când e suspectată. Din aerele de subretă ale Ziţei, Dorina Lazăr (fostă Vetă cu aproape douăzeci de ani în urmă) face o compoziţie surprinzătoare, cu glas de turturică - o Ziţă corpolentă, ciripind aria ambetării din amor, într-o vreme târzie... târzie... Nu întâmplător, parem-se, cele două interprete iau cele mai multe aplauze.

Bun. Dar relaţiile şi ritmul? dar "ambiţul"? Ambiţul domină, formal, relaţiile statornicite aici, pentru că nimeni nu contestă, cu vorba, autoritatea împusă în aer de braţele imperative ale jupânului. Cu fapta... ca şi azi, când în mai toate mediile se proclamă, formal, un ambiţ, agitând supremaţia principiilor, coatelor, buna convieţuire.

Ambianța e de curte interioară cu schele care o domină, coteț cu găini, un havuz cu îngerași de ipsos (decoruri: arh. Octavian Neculai). Căutarea "bagabontului" nu produce escaladarea acrobatică a schelelor, pentru că protagoniștii se pierd în prelungirea lor, în culise. Din când în când, șuieră un tren, localizând domiciliul cu bucluc pe la periferie. Uneori, zgomotul metalic al roților tulbură melodia replicilor și glasurile devin, de nevoie, stridente. Sau, la un moment dat, fără vorbe, zgomot pur, hilariant. Când toate s-au lămurit și personajele pleacă în bună armonie, un bot uriaș de locomotivă, cu farurile aprinse, într-un pufăit grozav, strivește curtea și schelăria. Și un mare nor de aburi invadează scena. Asta n-am înțeles-o.

Carmen STANCIU

Caragiale la puterea a doua

Nici că se putea găsi un autor mai potrivit decât Caragiale pentru a crea o imagine mai reală a momentului în care se găsește teatrul românesc.

Incontestabil despre "O noapte furtunoasă", spectacol în regia lui Mihai Măniuțiu, realizat de SMART și Teatrul Odeon, se va vorbi mult. Voci pro sau contra se vor ridica pentru a dezbate aspecte importante sau detalii insignifiante ale montării. De la "cât de aproape este versiunea lui Măniuțiu de spiritul autorului" până la "modernitatea clasicilor"; de la "extraordinara viziune a personajelor" până la "Bine, bine, dar ce căuta locomotiva pe scenă" (pentru a parafraza o replică celebră a lui Nenea Iancu).

Las însă retorica pe seama unor condeie mai versate în reflectarea (cu grație și/sau virulență) a operei spectacologice în favoarea elucidării unui aspect ce mi se pare definitoriu pentru această montare.

"O noapte furtunoasă" este exemplul perfect a ceea ce înseamnă în contemporaneitatea românească o *producție teatrală*. Este soluția impusă de experiența celor ce fac teatru în România și de realitatea în care trăim, răspunsul cel mai convingător (până acum) la întrebări ce reveneau cu obstinație în dezbaterile din ultimii ani: "Încotro se îndreaptă teatrul românesc?", "Când vor apărea acei manageri de teatru, acei oameni capabili să traseze strategii și să găsească banii necesari aplicării acestora?".

Iată că trustul cel mai important din mass-media românească, Mediapro International, a avut curajul (în opinia unora) și inteligența (în opinia altora) să creeze o societate ce are drept scop realizarea unor producții teatrale rentabile, bazate pe legile economiei de piață și, mai mult decât atât, crearea unui piețe de desfacere pentru aceste produse culturale - o piață în care cererea și oferta să funcționeze pe același principii manageriale.

SMART - Select Management Art (societate "administrată" de domnul Traian Petrescu, secondat de Corina Constantinescu și Roxana Bușu) se află cu "O noapte furtunoasă" la cea de-a treia producție. Și nici una dintre celelalte campanii independente din peisajul teatral românesc ("777" sau recent înființatul Teatrul ACT) nu a reușit să atingă măcar jumătate din succesul artistic, mediatic sau de "casă" al SMART.

Dincolo de suportul financiar direct al Mediapro și de facilitățile de acces la mijloacele mass-media, de apartenența la trustul lui Adrian Sârbu, trebuie să recunoaștem că SMART a reușit pentru că a știut să opteze pentru proiectele cele mai promițătoare, să asigure artiștilor toate condițiile necesare realizării unor spectacole de succes și mai presus de toate (înlăturând stressul legat de obicei de lipsa banilor, a spațiilor de repetiții, a producției propriu-zise), a știut să creeze pentru fiecare spectacol o echipă, să adune un grup de oameni stăpâniți de aceleași interese artistice și (nu e nici o rușine!) financiare.

De aici disponibilitatea unor nume importante ale teatrului românesc de a se supune unui regim de lucru mai puțin obișnuit, cu timpi de repetiție concentrați pe durate scurte, un număr fix de reprezentații, a căror dată precisă e cunoscută cu mult înaintea premierei și de la care nu te poți abate.

"O noapte furtunoasă" este de fapt o imensă provocare. A fost mai întâi o provocare pentru Mihai Măniuțiu, apoi pentru actori și acum pentru public.

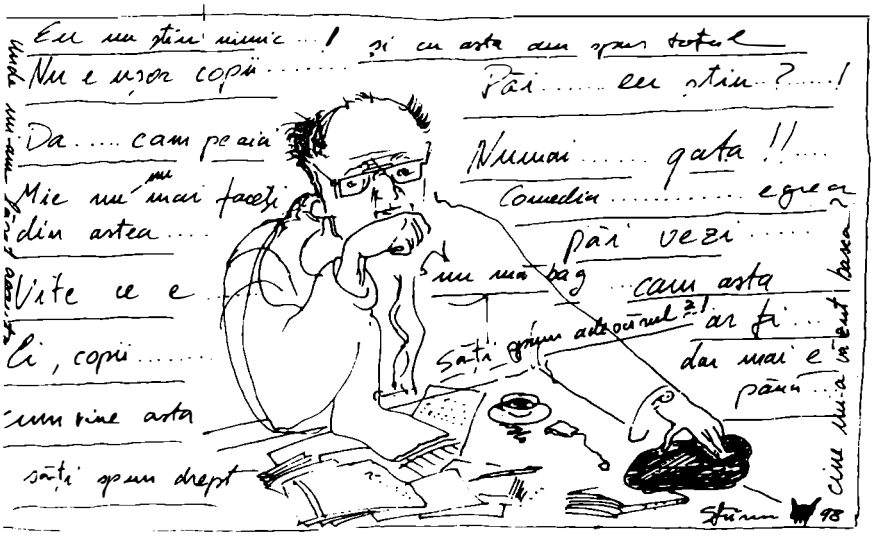
Este un spectacol consonant cu timpurile în care trăim, o variantă de "reportaj TV" a piesei lui Caragiale, realizată la puterea a doua: actorii dau viață unor personaje care la rândul lor, interpretează cu aplomb, nonșalanță și inconștientă artificialitate roluri, de parcă s-ar afla în fața camerelor de luat vederi a sute de spectatori - reporteri ai "știrilor celor mai trăznite".

"O noapte furtunoasă" este un spectacol care (confirmă din nou) legea nescrisă a teatrului potrivit căreia, odată născută, opera are viața ei proprie, și ne conduce pe toți - creatori sau spectatori - acolo unde vrea ea, obligându-ne să-i admitem pentru totdeauna existența.

SPECTACOLE

Livada de vişini de A.P. Cehov

Vlad MUGUR



Am renunţat de mult să mai vorbesc despre o concepţie. Am renunţat, de asemenea, la formule precum "am o concepţie interesantă" sau una "extraordinară", pe care le suspectez; încerc să-mi clădesc spectacolele pe unele idei culese fie din imaginaţie, fie din observaţii - câteodată izbucnite din text - dar, mai ales îmi asum cu pasiune riscul de a descoperi aproape întreaga viaţă a spectacolului în timpul muncii de creaţie, adică în repetiţii.

Pentru mine actorul este desenul şi vioara, clovnul, cabaretistul, metafora. Din ciocnirile mele cu el, s-au născut situaţiile ciudate, de râs şi de spaime ale acestui început de stagiune.

În acest spirit am reluat două spectacole în care m-am reîntâlnit cu ultimii trei supravieţuitori grotesti, înconjuraţi de apele cu ochi ale lui Ionesco ("Scaunele"), şi cu masca sarcastică căreia - până la urmă - încep să-i curgă lacrimi ("Doi gemeni veneţieni de Goldoni").

Tot în acest spirit am pus şi două spectacole în scenă.

În "Livada de vişini" descopeream că Liubov Andreevna şi Gaev nu sunt acele personaje atât de ironizate până acum, socotite "inutile", cu un trecut ce trebuie să dispară. Am înţeles că trebuie . pentru totdeauna - să mă despart de ideologizarea imaginii şi a cuvântului şi să descopăr cu totul alte tablouri, altă limbă. Liubov Andreevna şi fratele ei înseamnă pentru mine eleganţă, splendida inconştienţă, confruntate cu vulgaritatea, cu derizoriul, cu oportunistul.

Pentru mine, cele două fiinţe sunt specii rare, pe cale de dispariţie. Şi am mai încercat, în Livada, riscul de aprovoca actorii să joace în culise sau să joacă fără lumină.

În cel de-al doilea spectacol pe care l-am pus în scenă, am aflat cât de fascinant e să te sperii de râs ("Crima din strada Lourcine" de Eugène Labiche).

Riscul constă în faptul că încercările sunt pe viu. Mi-ar plăcea ca odată - sperând că voi mai avea "timp" şi că voi găsi "loc" - să pun în scenă un spectacol pe care să-l termin în repetiţii cu actorii, iar când aş simţi că e aproape gata, aş invita scenograful, compozitorul şi toţi tehnicienii să-ncerce să ne înţeleagă!

(10 noiembrie 1998)

Jurnal pe sărite

Mi s-au întâmplat lucruri ciudate în această săptămână.

Primul s-a petrecut într-o lumină stranie, venită - cred - dintr-o scriere a lui Edgar Allan Poe, numită "Liniste". Omul suportă totul, numai liniştea nu. În satul Balf (Ungaria) nu se mai auzea nimic. Nici câinii, nici vântul, nici luna. Se vedeau, dar nu se auzeau.

Am ieşit afară să aţât câinii, care latră vrei nu vrei . Se învârteau în jurul meu, fără să scoată un mârâit. Cei din vecini îşi puseseră labele pe gard, privind la lună, fără să urle. Vântul parcă murise.

Am fugit în casă, fără să-mi aud paşii. Am trântit uşa. Nici un zgomot n-a tresărit. Am deschis radioul la maxim. Mut. Am fugit în baie. Am dat drumul la apă din ce în ce mai tare. Curgea peste chiuvetă. Nu se auzea nici un strop. Periuţa de dinţi făcea clăbuci

în liniște. M-am aruncat în patul care n-a scârțâit. Am intrat sub pătură și mi-am acoperit urechile cu două perne, să nu mai aud liniștea. De-abia atunci am auzit deschizându-se ușor ușa. Era pisica. S-a gudurat, m-a mângâiat cu fruntea, mi-a vorbit într-o limbă necunoscută. Ce dracu' era o pisică unguroaică! Mi-a mai spus câteva cuvinte și m-a părăsit, fără să uite să mă mai mângâie odată cu fruntea, să toarcă și să mă lase cu gura căscată. În urma ei a intrat gazda, legată la cap, veselă. A început să vorbească în aceeași limbă necunoscută a pisicii și să facă semne expresive și comice, arătând spre salonul unde se afla televizorul. Insista. Nu-nțelegeam. M-a tras de mână și m-a așezat pe un scaun. Gazda râdea și se apucase să șteargă podeaua de apa care năvălise din chiuveta pe care o uitasem deschisă. Câinii vecinilor apăruseră la ferestre și miorlăiau. Pisica vorbea cu mine pe limba ei și râdea și ea. Luna în formă de gondolă începuse să cânte. Pe ecranul televiziunii se transmitea un spectacol regizat de mine: "Mincinosul", o comedie de Goldoni. Actorii vorbeau aceeași limbă necunoscută. Ce dracu' erau actori unguri! De multe ori îmi spusesem: Ce bine e să nu știi limba când pui în scenă! N-auzi tonuri false, inflexiuni manieriste, te joci doar cu sunete și sensuri. În câteva zile înțelegi totul, fără să înțelegi nimic. Crezi că fiecare cuvânt e o clapă de pian și începi să cânți pe cuvinte. Din cuvinte se nasc mișcări, din mișcări alte cuvinte, parfumuri, lumini. Doar pe ecranul televiziunii nu se năștea nimic, fiindcă se vorbea într-o limbă inexistentă, se imita ceva ce nu exista: viața! Viața văzută printr-o frunte strâmtă, cea a "Minicinosului" care-și răsucise rolul în așa hal, încât nu mai știam dacă am pus eu piesa în scenă, sau el. În loc să jongleze cu fantezia, apărându-se și încurcându-se într-o lume cupidă, cu intriganți, parveniți și moraliști, începuse să îngrozească această lume cu strâmbături, salturi cocoșate, tonuri subversive, accentuat negative, glume proaste, toate scăpate din fundul provinciei - eu cred că din fundul iadului! - ca să-și îngrozească partenerii, pe mine și pisica, în numele Domnului care poruncise odată în Biblie: să nu mărturisești fals împotriva aproapelui tău. Se holba mai rău ca Diavolul la actorii care fugeau - de frică - prin scenă, urlând într-o limbă de neînțeles. Pisica a început și ea să urle la el, câinii - cu labele pe tocul ferestrei - urlau la luna care nu mai cânta. Am urlat și eu la el:

- Nu există un actor mai prost, decât unul foarte bun care joacă în halul acesta! Ne-ai mințit! Până acum ai jucat altfel!

"Mincinosul" și-a întors privirea de la parteneri spre noi cu atâta ură, încât pisica - ca să scape - a început să zgârâie pereții, urcându-se pe ei. Câinii au schelălăit și au luat-o la fugă, iar "Mincinosul" a spart cu capul ecranul televizorului pentru a năvăli în cameră.

Din lada de recuzite, cu larvele Commediei dell'arte, a ieșit atunci Pulcinella cu o cruce în mână, pe care a îndreptat-o spre "Mincinos". Acesta a scâșnit din dinți, s-a întors spre el, a început să fumege, până ce a dispărut.

- Ăsta nu-i spectacolul meu!... Ăsta nu-i televizor!... Asta nu-i televiziune!... Am apucat aparatul și l-am aruncat pe fereastră. Liniște. Nici un zgomot. Am ieșit afară. Stelele umpleau cerul ca niște boabe de struguri. Câinii adormiseră unul peste altul. Pisica mi-a sărit pe umăr și am plecat să ne culcăm. Mai fumega un horn pe casa vecină.

M-am lungit în pat. Am aruncat pernele, ca să nu mai aud liniștea. O mână ușoară mă mângâia, să mă trezesc. Era ziua.

Lângă soția mea, stătea gazda. Ținea în mână un ecran de televizor spart și-mi vorbea destul de îngrijorată într-o limbă necunoscută. Ce Dumnezeu! Era unguroaică!

P.S. Acest coșmar grotesc își are rădăcina în groaza și disprețul meu provocat de către cei care strică voit sau nevinovat, vinovat sau nevinovat, arta spectacolului de teatru. E ca și cum ai răni un om, ai mânji o icoană pe sticlă, ai fărâmița cărbuni peste icre negre, ai întrebuința Biblia ca hârtie igienică.

Comediant excelent al teatrului budapestan, cu o caricatură de cap, Eperies Karoli a căzut în mania religioasă, influențat fiind de cunoscutul regizorul rus Vasiliev, pe care cred că nu l-a înțeles exact. A început să se roage pe colinele Budapestei pentru cultura maghiară, împotriva "sceleraților" care o practică. Interpret al "Mincinosului" de Goldoni, în regia mea, total de acord cu gândurile inițiale, își schimbă felul de a gândi înainte de premieră, spre stupefacția partenerilor. Nu mai acceptă fantezia pe care i-o împrumutase "Mincinosului", considerându-l un produs al Diavolului, după deviza: "Să nu mărturisești fals împotriva aproapelui". Pentru el, să nu mințî! Un popă a scris în presă despre mine, la sugestia lui, că sunt eretic, ceea ce mi-a făcut o mare reclamă. De-abia în fața ecranului de televiziune (transmisie directă) a schimbat rolul cu 180°, jucând un monstru, încovoiat sub grimase, împrumutându-și tonul de această dată chiar din infern, distrugând spectacolul. De atunci a dispărut și strălucirea lui actoricească.

(11 ianuarie 1998)

Cristina DUMITRESCU

Plan detaliu
Livada de vişini sau Amputarea speranţei

Se spune că mult timp după ce ţi se amputează un picior, o mână, ele continuă să existe, într-un fel, pentru că încă le simţi. Sigur că nu mai poţi păşi cu piciorul tăiat, că nu mai poţi folosi braţul retezat, dar atâta vreme cât te dor, cât faci cârcei în pulpa dispărută şi ai furnicături în palma care nu mai e, totul e bine sau, să spunem, suportabil. Chiar împotriva evidenţei, îţi rămâne o speranţă şi atunci poţi trăi ca om întreg. Nu ştiu cât durează automistificarea salvatoare, nimeni nu spune, atunci când vorbeşte despre această bizară manifestare a tuturor celor ce au suferit astfel de operaţii, ce se întâmplă cu pacientul în clipa în care şi subconştientul e silit să devină conştient: de amputare, de ireversibilitatea ei, de răvăşitorul "niciodată de acum înainte..."

Sau poate că ştiu, după ce am văzut admirabilul spectacol "Livada de vişini" pus în scenă de Vlad Mugur la Teatrul Maghiar din Cluj. Dacă în toate montările anterioare - bune, rele, memorabile, uitabile - despărţirea eroinei de livadă era un trist (înduioşător, sfâşietor, patetic, nostalgic etc.) sfârşit de capitol, de această dată reacţia de disperată neacceptare, de frică viscerală sugerează mai curând începutul de capitol, de viaţă. Viaţă fără şansa supravieţuirii, chiar dacă pare un nonsens. Intuim în cele doar câteva minute ale acestui magistral moment de teatru tot ce a însemnat existenţa lui Liubov Andreevna înainte de intrarea în scenă (în piesă), şi mai cu seamă ce va însemna după aceea. Înţelegem că ea - şi, desigur, întreaga lume pe care o figurează - a putut trăi departe, a putut trăi fără rădăcini, pentru că undeva în lumea asta largă ele existau încă. Pentru că o mai durea piciorul (în realitate, amputat demult), pentru că mai simţea furnicături în mâna ce-i fusese, în realitate, retezată dinainte. În spectacolul lui Mugur, drama este a acceptării (silite, sigur că silite), pentru că faptul în sine nu este decât un simplu necaz, orice proporţii ar avea el. Devii cu adevărat infirm atunci când ştii, atunci când ţi se amputează nu un braţ, ci speranţa (spuneţi-i autoamăgirea, dacă vreţi, e tot una) de a mai putea pune vreodată degetul pe clapele pianului, de a mai putea mângâia, de a mai putea răsuci palma în gestul de lehamite, chiar de a mai ciocăni la o uşă închisă...

Teatrul Maghiar Cluj-Napoca, "Livada de vişini" de Cehov
Regia: Vlad Mugur. Decorurile: Helmuth Stürmer. Costumele: Lia Manţoc. Muzica: Iosif Herţea. Distribuţia: Stief Magda, Kati Andoca, Lázár Gabriella, Csíky András, Bogdan Zsolt, Dimény Aron, Bíro József, Borbáth Julia, Orbán Attila, Kántor Melinda, Senkálszky Endre, Hatházi András, Salet Lehel. Data premierei: 8 aprilie 1998.

SPECTACOLE

Crima din strada Lourcine de Eugène Labiche

Vlad MUGUR

[...]
- M-a fascinat modul în care lucrați cu actorul. Socotiți că este important acest lucru pentru un regizor?
- Altfel ar fi ca și cum un pictor ar lucra fără culori și un compozitor fără note.
- După Handke (pus în scenă stagiunea trecută n.n.), s-a constatat că actorii Teatrului Tineretului au început să vorbească mai bine. După "Crima..." ce se va întâmpla?
- Vor vorbi foarte repede. Comedia este cel mai complicat stil pentru arta actoricească. Arta ei constă în a păstra umorul și simțul situației, fără să pierzi, nici o clipă, firescul. Englezii știu cel mai bine acest lucru.
- Ați avut modele?
- Modelele trebuie să corespundă gustului tău. Comedia, de la Caragiale la Feydeau, cu toată diversitatea ei, impune să n-o mimezi, să n-o vulgarizezi. Cel mai greu e să-i nimerești cu precizie nuanța și tonul exact. În două cuvinte: să n-o dai pe-alături.
- Ați întâlnit de-a lungul carierei dumneavoastră actori care să știe "să joace" comedie?
- Paleta este mare: de la Birlic, Giugaru, Dinică până la Mălăele. Cu toate că cel mai mare interpret de comedie pe care l-am văzut este un actor de tragedie: John Gielgud (tot englez!) în "Puricele în ureche" de Feydeau.

A consemnat Daniela Ursu

Helmut STÜRMER

Autointerviu

fragmente

Mă întreb:
cine sunt. Mă cheamă Helmut Stürmer, vărsător de origine germană amestecată, scenograf de teatru, operă și film, născut la Timișoara, am studiat la Cluj și București. Ocazie să mă întreb de ce am devenit scenograf și nu altceva. Nimic mai simplu. Mama a fost actriță, ceea ce din orgoliu și cochetărie am încercat și eu să devin. Cei doi ani de actorie la Teatrul German din Timișoara au fost o catastrofă. Deci, prost actor, am început să pictez și iată că am avut noroc să devin student la Cluj la Academie, unde - fără doar și poate - eram cel mai bun actor între pictori...?
În schimb, mi-a lipsit teatrul (mai ales mirosul cleiului de oase, simbolul olfactiv al decorurilor de pe vremea aceea). Era, deci, logic să plec la București la scenografie.

Mă întreb:
ce e scenografia? E o artă? Nu e artă? E o artă "surogat"? Încă nu știu... Oricum, este un fel de arhitectură efemeră, o iluzie, un castel de nisip populat cu cameleoni (actorii). Căci, fără ei, (actorii), fără sufletul, meseria și poveștile lor, el (decorul) e un morman de deșeuri de lemn, pânză, carton, lumină etc... Și

fără un regizor care ştie să se joace în lada ta de nisip, produsul tău, spaţiul scenografic, există, dar fără nici un rost. Al dracului de dependentă meserie sau artă, sau ce-o fi, mi-am ales. Un surogat pe muchie de cuţit. Când se stinge lumina şi actorii au părăsit scândura, rămâne un morman ruşinos de inutil, mare şi greu de transportat. Totuşi, încerc, eu pentru mine, să formulez o definiţie, zicând: scenografia este înscenarea unui spaţiu virtual care, la rândul lui, determină cuvântul, gestul, sentimentul şi semnificaţia lui. Aerul între actor şi perete e mult mai important decât imaginea arhitecturală sau ilustraţia.
[...]

Mă întreb:
de ce foarte îndelungata şi sper pentru amândoi - prelungita colaborare cu Vlad Mugur? Iată, încerc să-mi explic mie însumi sistemul de colaborare la un proiect de spectacol cu Regizorul Mugur; Vlad îmi spune ceva ce eu aparent nu prea pricep, dar am învăţat să ştiu şi să înţeleg ce gândeşte, adică posed o cheie la enigma verbală a lui Vlad. Apoi inventez un spaţiu, iar el (Vlad) regizor egoist (cum şi trebuie), îmi stoarce soluţia - uneori aparent convenţională - şi poate în ascuns, surprinzătoare şi iată că iese, de obicei, ceva viu şi surprinzător pentru amândoi.
Eu am mare încredere în el (el în mine, la fel, dar abia după premieră).
[...]

Mă întreb:
apoi, de ce mă întorc acum din când în când cu un fel de plăcere aventuroasă în cele două teatre (Cluj şi Piatra). Încerc să-mi răspund cu ajutorul unui exemplu: anul trecut am lucrat aproape în paralel la Teatrul Maghiar din Cluj cu Vlad Mugur (Livada de vişini) şi la Viena la celebrul Burgtheater cu Konstanze Lauterbach (Mutter Courage). La Viena aveam 16 tâmplari şi un buget nelimitat (se pare că este cel mai bogat teatru din lume), iar la Cluj aveam un tâmplar şi jumătate (tatăl şi fiul-calfă) şi un buget...
Nu că ar fi ieşit prost spectacolul de la Viena (era şi el de succes!), dar spectacolul de la Cluj mi-a rămas în minte ca ceva rar şi deosebit; pe cel de la Viena s-ar putea să-l uit mai repede.

Umor negru, dar ce umor!

Este o aventură captivantă să-l urmăreşti pe Vlad Mugur pe traseele ce ni le croieşte cu ajutorul dramaturgiei. Regizor cu respect de text şi de actor, fiinţă de o singulară bonomie, iar în arendă un spaţiu spiritual şi ridică pe el edificii fascinante. Acum, cu trupa Teatrului din Piatra Neamţ pleacă de la un text de Labiche, tehnician maestru al comediei "nepăsătoare" (cum i s-a spus), caricaturist de caractere, privitor cu scrâşnet la derizoriul societăţii sale şi, cum s-a vădit (în pofida celor ce l-au privit de sus), al societăţilor care au urmat. Scrisă după marele succes avut cu "Pălăria florentină", piesa "Crima din strada Lourcine" (1856) pleacă de la o minusculă confuzie (data unui ziar) şi se rostogoleşte bine ţinută în frâu înspre umorul negru, care-i convine, ca un exerciţiu de gen, regizorului Vlad Mugur. De puţine ori, de foarte puţine ori, am avut prilejul să văd o comedie cu adevărat neagră, la care, asistând, te prăpădeşti de râs sub semnul teroarei, aşa cum se întâmplă aici. În decorul lui Helmut Stürmer - ziduri înalte de culoare sumbră, uşi multe deschizându-se pentru a nu intra nimeni ori pentru a aduce mereu - mereu - în goană personajele care se urmăresc şi se ascund - demarează lent, să-i spunem, prologul, punerea în situaţie, precum un pregeneric, acţiunea. Vlad Mugur joacă ritmurile. La început, se vorbeşte rar, apăsat, simţi chiar nevoia să-i împingi pe actori ca să afli mai repede, mai multe despre cine sunt şi ce vor ei. După ce-ai aflat, în sfârşit, ei pornesc fuga, fuga, tropăind, învolburându-se, însoţiţi de o muzică modernă în mare parte (avem şi rap, şi tehno), ca o ironie, aleargă şi totaleargă, iar noi, din sală trebuie să-i urmăm, să le urmărim reacţiile, contrareacţiile ş.a.m.d. Orologiul mişcării schimbă ritmurile, dar bate mereu exact.

Claudiu Bleonţ - pivotul acţiunii - renunţă pe parcurs la teatralitatea din primele momente, se aruncă la rândul său în acel firesc al situaţiei nefireşti, drag inimii regizorului, în care ceilalţi interpreţi îl urmează necondiţionat. Şi astfel avem un nou chip al talentatului Claudiu Bleonţ şi o consolidare profesională la actorii trupei pietrene. Ovidiu Crişan, într-un valet lenevos, comentator sceptic al evenimentelor - un fel de punere la punct în realitate, un fel de semn de exclamare la fiecare fapt în parte - este aproape de nerecunoscut. În goana generală, stă împlântat, se mişcă agale, emite sentinţe. Toţi clocotesc de enervare şi el fierbe la foc mic, dând savoare prin contrast. Din gingaşa Ioana Flora ies scântei. Cu o coafură piramidală, îmbrăcată într-o rochie-caricatură, aleargă cu fataliceşti trăiri, serioasă şi cu aplicaţie, în jurul soţului, vărului, musafirului nepoftit. Celui din urmă, interpretat de Pompiliu Ştefan, i-a prins bine lecţia lui Vlad Mugur. Este dezinvolt şi firesc în cele mai aberante situaţii: când frige la grătar un escarpin cu toc înalt, când îl plimbă prin scenă, când merge în patru labe sau două picioare, totul este făcut cu un profund aer de marţialitate asumată ca un şef bucătar ce se află şi ca un mitocan în haine duminicale, ce este de fapt. Trei voci tinere, un clarinet şi o trompetă însoţesc sarabanda stârnită de regizor în hohotul dezlănţuit al publicului.

Florica ICHIM

Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ - "Crima din strada Lourcine" de Eugène Labiche. Traducere: Violeta Popa. Regia: Vlad Mugur. Decorul: Helmut Stürmer. Costumele: V. Járó Ilóna. Muzica: Nicu Alifantis. Distribuţia: Claudiu Bleonţ, Pompiliu Ştefan, Ioana Flora, Daniel Beşleagă, Ovidiu Crişan. Data premierei: 8 noiembrie 1998.

SPECTACOLE

Unchiul Vanea de A.P. Cehov

Elisabeta POP

„Unchiul Vanea" sau tirania dialogului steril

Înainte de premieră cu câteva săptămini, l-am întrebat, mai în glumă, mai în serios, pe regizorul Mircea Cornișteanu, dacă spectacolul său clujean cu "Unchiul Vanea" va fi o copie la indigo a celui de la Craiova. A râs și mi-a răspuns: "da, este și nu este".

E același decor, adus de la Craiova cu, bănuiesc, costume noi (după schițe vechi) - ușor decolorate, ponosite, demodate - excepții rochiile atrăgătoare ale frumoasei Elena Andreevna - în desăvârșită potrivire cu personajele (semnătura Ștefaniei Cenean prezintă garanție).

Ne aflăm pe teritoriul minat al vorbăriei goale (atât de cunoscut și familiar (și) nouă, românilor!), tiranizați, imbecilizați, furioși, dezarmați și neputincioși. Important nu este să ne iubim, ci să *vorbim* despre dragoste, nu este să cinstim munca, ci să vorbim despre ea, nu să respectăm omul, ci să vorbim despre respectul față de om. Să ne hrănim cu iluzii până la moarte, pe care, aidoma resemnatei Sonea, ne-o dorim cât mai aproape. "Nu mă

Dorel Vișan

lăsați cu el - spune un personaj cehovian - o să mă omoare cu vorba". Este divorțul dintotdeauna între om și mediul social generator de alienări și dezangajare, de neîmpliniri și ratări. Distribuindu-l pe Dorel Vișan în rolul lui Vanea, regizorul a mizat pe latura de comedie, de farsă (cu implicații tragice) a piesei. Vanea al său, mereu cu sticla de vodcă în mână, nu este un introvertit, un "filosof de la țară", îi lipsesc misterul și angoasele resemnatului, ale cinicului. El este pur și simplu un om de rând, cu bun simț, o victimă perfectă a timpului în care îi este dat să trăiască. Inteligent, cu un umor amar, autentic, un ratat tipic. Nu disperat din cale afară, dar ridicol cât încape. Un ins de care nu ți se face milă; el atrage un fel de dispreț. El este adesea ridicol, cum ridicole sunt și alte personaje, în neputința lor de a înfăptui ceva concret. Scena urmăririi lui Serebreacov, cu pistolul, imposibilitatea de a-l ucide sau a de se sinucide, are, în spectacol, o greutate aparte.

Eșecul este, știm asta, unul din leitmotivele farsei (tragice) contemporane. Ei bine, în spectacol, poți urmări cu precizie, cum fiecare eșec îngustează limpede spațiul de libertate al individului, încât, în final, indiferent unde s-ar duce și ce-ar face, personajele se află, precum la zoo, într-o cușcă de unde nu pot fugi. Destine ratate, eșuate.

Irina Wintze creionează cu talent o Sonea, urâțică, exaltată, resemnată; îmbrățișarea din final cu Vanea, unchiul ei iubit - și cunoscutele vorbe: "Vom îndura cu răbdare încercările pe care ni le va trimite soarta, ne vom trudi pentru alții..." par vorbe goale, la fel cu ale celorlalți.

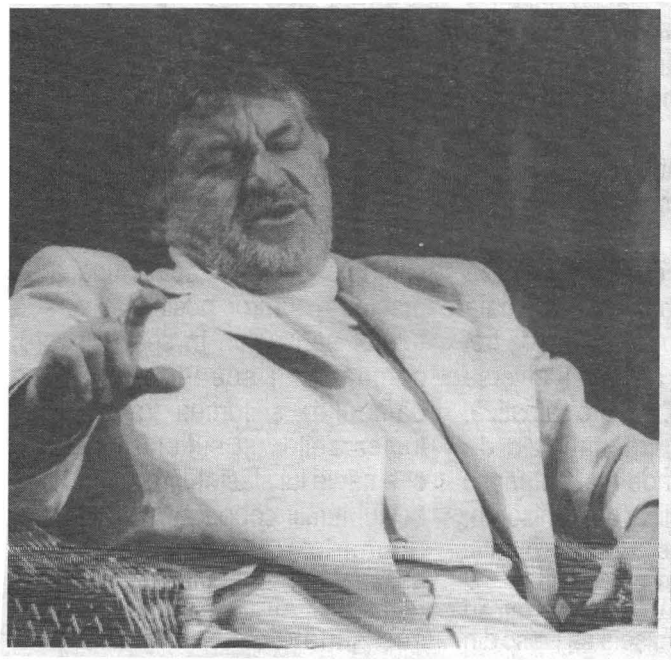
Geanina Călinescu oferă Elenei un chip frumos, un mers legănat de lebădă, de Miss răfățată. Geo Nuțescu are farmec în Serebreakov - impostorul, Melania Ursu e greu de recunoscut în bătrâna Voinițkaia, dar e bună, e foarte bună, cum știe ea să fie: cu o notă personală în tot ce face.

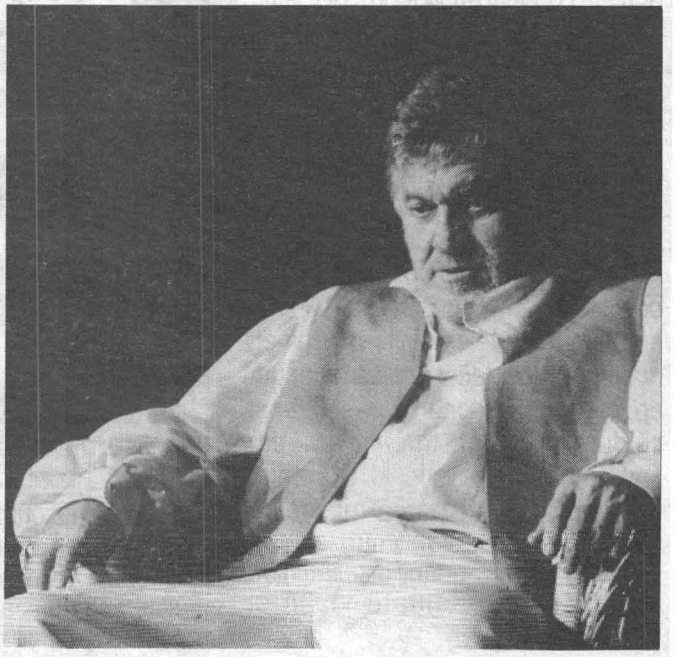
Ligia Moga (în Dădaca Marina) are căldură și bonomie, blândețe și autenticitate. Ion Marian este un Teleghin-Oblomov convingător: leneș, prinde-vară, dar bun *ascultător* al vorbelor celorlalți...

L-am lăsat la urmă pe Cornel Răileanu, un Astrov extraordinar - unul dintre cei mai buni și mai convingători din câți am văzut. Seducător, inteligent, cinic, știind exact cât valorează și care e prețul muncii, al femeii și al paharului de vodcă, în viața lui.

Mă întorc totuși la Craiova pentru a spune că acolo, în spectacolul lor, erau mai puține pauze și mai semnificative tăceri, era o mai mare tensiune în joc și ceva mai multă strălucire. În rest, copie la indigo. Bună, ce-i drept.

Un afiș și un caiet program frumoase, elegante (semnate: Roxana Croitoru - secretar literar) întregesc imaginea unui Național ce se ia în serios...





Doina MODOLA

Un artist de excepție: Ștefania Cenean

Scenografia Ștefaniei Cenean la spectacolul "Unchiul Vanea" de la Teatrul Național din Cluj-Napoca are prospețime grațioasă, ca acum zece ani în montarea craioveană. Scena este împânzită de dantelăria mestecenilor, printre care păşesc alene, cufundați în reverie, eroii. Savant luminată de sus și din părți, cu accente de lumină în planul din spatele scenei, vegetația aceasta incredibilă, în care fuzionează insolit naturalul și artificialul. Lianele fragile ale *pointelas-ului*, au zvelțețea copacilor tineri și cochetăria sepia a începutului de secol. Un păienjeniș, parcă, plin de aromele obosite ale trecutului și ale pădurilor nesfârșite, pe care le visează Astrov, aduce până în conacul unde își irosesc viața unchiul Vanea și bătrâna lui mamă, Sonia și Ciupitul, zvonul pribeag al viselor neîmplinite. Printre acești copaci își poartă silueta zveltă, drapată în dulci culori trandafirii, carnale, Elena Andreevna, ascunzându-și sub pălării romantice, imense, făptura plămădită din delicatețe vană, plictis și convenienţe amorțite. Toaletele prea tinerei femei, mai frumoase decât acelea de acum un deceniu, au tonurile pastelate și căldura tainică a trupului fraged. Rafinamentul plastic al Ștefaniei Cenean a sporit parcă mai mult. Artista știe să anime, sub ecleraj sofisticat, sufletul adânc al țesăturilor, dându-le materialitate viului și irealitate visului.

Marele talent al Ștefaniei Cenean este acela de-a construi din material textil spații de uluitoare consistență, în care lumina, licăririle, umbrele fugare mărturisesc sufletul neștiut al lucrurilor. Spațiile scenografiei sunt în același timp ambientale și interioare, de parcă pe scena vastă rătăcesc nu numai personajele, ci făpturile de abur ale străfundurilor noastre. Nu numai realitatea, ci și irealitatea, nu numai prezentul eroilor, ci și trecutul fiecăruia dintre noi. Ne dezvăluie ipostazele în care am iubit și am pierdut.

Ștefania Cenean are vocația monumentalului suplu, realizat prin texturi flexibile, pe care le supune celor mai neașteptate transformări. Suprafețe netede și drepte, neobișnuit de întinse, decupează spațiul scenic în "Titus Andronicus". Un sistem de stângi se ridică și coboară, păstrând în forme maleabile materialul, căruia atât ținuta, cât și lumina pe care-o absoarbe îi conferă aspectele cele mai diverse. Sub efectul subtil al eclerajului, pânzele albe devin, rând pe rând, zidul vast al unui amfiteatru proiectat în fundal, deasupra căruia protagonistul, întors victorios din lupta cu barbarii, se adresează Romei, în scânteierile multicolore ale festivităților triumfului. Mai fumegă încă urmele bătăliilor, când gloata își aclamă dezlănțuit eroul. Ingenios mânuite, în toate sensurile, creând decupaje largi și fundaluri multiple, cadrele de pânză au propria lor viață, susținut ritmată și dinamică. Un simplu spațiu de trei pereți devine prin dispuneri diverse și proiecții, pe rând, pădure sălbatică, unde se petrec atrocități, zid de fortăreață, palat unde nu contenesc uneltirile, piață publică, ori închisoare, câmp larg pe care tropăie soldații, sau ecran de prim-plan terifiant. O multitudine de spații, unde pereții au urechi și capetele mișele se ivesc din toate părțile, unde fiecare cotlon ascunde o trapă sau o vizuină și răul multiform își scoate pretutindeni chipul hâd.

Costumele au valoarea nudă a definirii arhetipale. Toga romană devine semnul demnității și al moralei, iar barbaria se înveșmântă în părul bestial. Machiajul devine haină, iar podoaba capului însemn al cruzimii. Răul atotputernic, renăscând veșnic ca o hidră, își poartă rânjetul de biruință. Saltă sfidător ca pe niște țepi monstruoși, sulițele menite să-l ucidă, renăscut astfel ca fabuloasa făptură infernală. Departe de-a umple scena cu inutilități pretențioase, Ștefania Cenean se încredințează unei discreții pline de taină. Ea are vocația rară a includerii în idee, a participării totale la dramaturgia intrinsecă a procesului scenic. Decorul ei se desprinde din mișcare și se întoarce în mișcare, decupează armonic situația scenică, "șoptind" esențele, în inflexiuni vizuale, de neuitat. Există în desfășurarea scenografiilor ei - întotdeauna noi, întotdeauna organice, devotate nu literei, ci spiritului dramei, pulsației profunde a obiectelor, oamenilor, evenimentelor – o incredibilă aerare și o extraordinară putere de transcendere.

Să ne reamintim - și cu câtă plăcere - și cu câtă plăcere! - "Phaedra", acea cutie neagră, miraculoasă, în care semnele - puține - capătă lunecarea magică a tuturor posibilităților și a tuturor sensurilor. În spațiul negru, compact, al scenei e și lumea oamenilor, și lumea tragediei, și lumea zeilor, și sufletul însuși cu chemările lui sfâșietoare. Doar luna, ochiul lumii, coboară încet în acest întuneric, clipind tainic sau ascunzându-se pe nesimțite. Uneori e beznă. Alteori, liniștea nopții, cu sunetele ei misterioase,

acompaniază încetişor astrul - e lună nouă. Câteodată, zgomotele cresc în vuiet asurzitor şi mugetul mării, mugetul taurului, cu strigătele lor adânci, vestesc că toată viaţa e la apogeu. E lună plină, timpul dezlănţuirilor, al maleficilor şi al orgiilor. Toată lumea e trează şi se umple de dor.

Acum cadrul - negru -, nu mai reflectă lumina, ci o înghite. Doar trupurile se înveşmântă în irizări. Albul şi negrul, în decupările lor nete, semnalează un plan tragic, în care se vorbeşte despre iubire şi asceză, despre mitul vechi şi despre omul veşnic, cu patimile lui nimicitoare. În scena neagră, douăsprezece ţambaluri susţin monoton vibraţia obsesivă a tensiunii. Douăsprezece statuete enigmatice, ca nişte idoli japonezi, sau poate feţele ascunse în fiecare aşteaptă încordate presimţind bântuirea dramei. În jurul lor, două apariţii bizare: Artemis şi Afrodita. O mumie înaltă, albă, longilină, cu mers inuman, de fantomă sterilă şi o bondoacă pletoasă, cărnoasă, agitată ca însăşi matca vieţii. Asceza şi iubirea, mortificarea şi fertilitatea, controlul raţiunii şi dezlănţuirea poftei dau târcoale oamenilor, concurându-se, ispitindu-i. Imaginea scenică e, în simplitatea ei, încărcată de sens, şi de o vizualitate ce gliseză pe nesimţite de la ireal la sculptural, de la clarobscurul natural şi întunecimea nopţii la lumina crudă a spaţiilor închise, artificiale. În lumina irizată a lunii, trupurile goale oficiază ritualuri stranii. Muşchii tineri şi curburile lor de forţă se văd şi se efasează, strălucesc sau devin inefabile. Ceremonialul orfic, în strania lui derulare, declanşează revolta spiritului vieţii - Afrodita.

Realizat în două culori doar, spectacolul comunică o infinitate de nuanţe. Alba măcinare a Phaedrei ce aleargă de colo-colo, cu faldurile moi ale veşmântului alb al Doicii, cu cele cinci chipuri ale ei. Corul straniu al bătrânilor cetăţii, înveşmântaţi în nuanţe cenuşii spre negru, care comentează şi clevetesc, se miră şi iscodesc, purtându-şi zgomotos, târşit, bocancii grei, paltoanele prea mari şi bocănind bastoanele imense. În locul feţelor, o mulţime anomimă de pălării ponosite, trase pe ochi, fără identitate, mişunând şi frisonând, înţelegând, dar neputând cuprinde şi pătrunde ce se-ntâmplă. E gloata curioasă şi limbută. E poate mintea însăşi, cu mirările ei. Mintea dinlăuntrul omului, care-l iscodeşte şi se uimeşte. Profund plastic, decorul şi costumul se prelungesc unul dintr-altul şi se desprind din dramă, pregnant simbolice. O depăşesc, gâlgâind de sens, în unde tot mai mari, însumându-i atomosfera.

Ştefania Cenean deţine ştiinţa preţioasă de-a dramatiza materia şi de a anima materialitatea. De a crea limbaj scenografic, de-a inventa sisteme, figuri şi semne, devenite apoi coduri organic aderente la lumile fictive ale teatrului consacrate prin asumarea lor şi de către alţi decoratori. Să ne gândim la splendida plastică aseptică a divinităţilor olimpiene din "Danaidele" şi la masa lor de tratative în care se joacă destinul minimalizat al lumii, ca al pribegelor descendente ale straniului Danaos. Să ne reamintim splendidul firmament de candelabre ce cobora în finalul "Piticului în grădina de vară", în care tot decorul de-o materialitate grea şi metalică, cu accente fantasmagorice şi umezeli naturaliste, exprima barocul mustos al dramaturgiei lui D.R. Popescu. Să ne gândim la mai noile ei creaţii din "Regina mamă" şi din spectacolele mai recente.

Hărăzită cu o vocaţie a plasticii teatrale cu totul singulară, Ştefania Cenean, creează lumi scenice de miraculoasă poezie, participând decisiv la proiectarea de categorii estetice inedite, pe care le proiectează în viziuni originale.

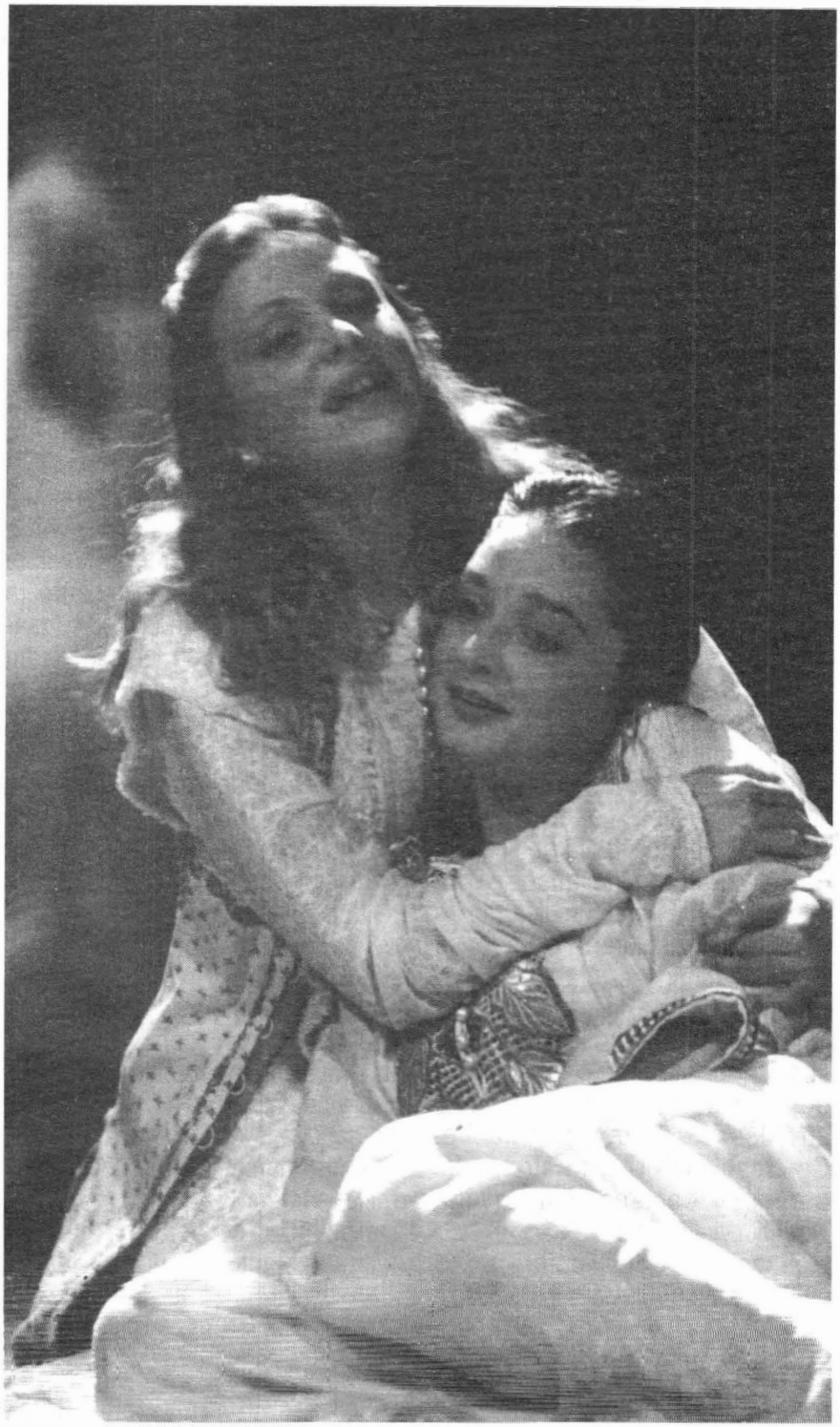
Teatrul Naţional din Cluj - *Unchiul Vania* de Cehov. Traducere: Mony Ghelerter şi R. Teculescu. Versiunea scenică, ilustraţia muzicală şi regia: Mircea Cornişteanu. Scenografia: Ştefania Cenean. Cu: Dorel Vişan, Cornel Răileanu, Gh. M. Nuţescu, Geanina Călinescu, Irina Wintze, Carmen Culcer, Ion Marian, Melania Ursu, Ligia Moca. Data premierei: 22 octombrie 1998.

SPECTACOLE

Viforul de B.St. Delavrancea

Alexandru DARIE

Viforul între Dumnezeu și Celălalt



Într-un loc binecuvântat, ce poate fi mai tulburător între Dumnezeu și Celălalt, între bine și rău, ce poate fi mai aducător la sfârșit de netulburare sau de neliniște, decât a vedea cum un domn, Domnul țării, își pierde mințile?

Ev mediu românesc.O perioadă absolut necunoscută, despre care toți avem informații și despre care de fapt nu avem habar, după cincizeci de ani de istorie malformată sub comunism. Un loc al mântuirii și al neputinței. Loc de șoapte, de intrigi, de suspine de dragoste și de moarte prin otrăvire. Un loc neostoit, în care îngerii au tăcut de mult sau sunt pe cale să amuțească, o mănăstire ca o respirație, rămasă în seama demonilor. În care stă numai lupta, numai crucea asta extraordinară, pe care toți o purtăm fără osebire, crezând orbește în Dumnezeu, în salvarea lăuntrică. În care trăim cu speranța că, odată și-odată, blestemul acestui popor de a o lua mereu de la capăt va fi izbăvit, că ne vom croi singuri soarta, pe măsura a ceea ce meritâm, apărători ai lui Dumnezeu.

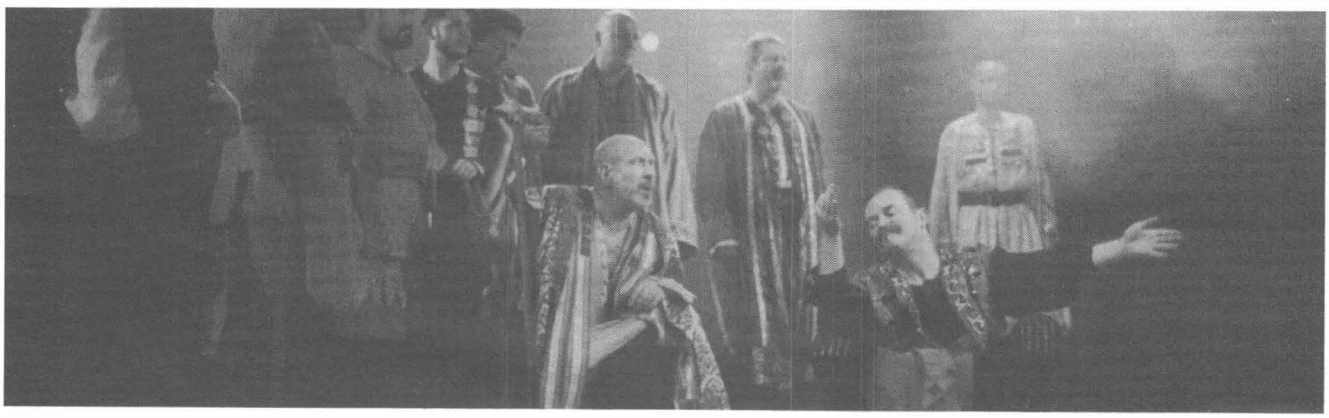
Îmi doresc un spectacol simplu, exact ca un ornic. Eminescu spunea că un lucru este cu atât mai universal, cu cît este mai național. Nu știu cât s-a inspirat Delavrancea din Shakespeare. Dar ceea ce aduce Delavrancea e tocmai acel aer epurat, profund tragic, absolut derizoriu în același timp, profund național, atât de shakespearean și atât de futil, ca o zbatere fără scop. Aici e toată chestiunea: un spectacol despre un popor pe care nimeni nu l-a băgat sau nu-l bagă în seamă și care a fost esențial pentru perpetuarea misterelor profunde ale Creștinătății.

Un spectacol religios. Un decor de aer, de ceață, care n-ar trebui luminat aproape niciodată. O scenă goală. Gata de spovedanie. Bântuită de preoți, de călugărițe tăcute și care se mișcă ca-n vis, sau de călugări cântăreți, cor antic care să comenteze acțiunea și, pe rând, izbăvirea și rătăcirea din mintea epileptică a lui Ștefăniță. Imagini sacre sau strâmbe, tablouri statice perfect elaborate, mișcări stranii, o lumină cu totul specială. De Rembrandt valah. Sunete sfinte, psalmodii bizantine interpretate modern, mântuitoare și tulburătoare totdeodată. Un loc de mister și de rugăciune.

Aș dori ca publicul să fie complet transportat în lumea pe care o vom descrie. Obișnuit cu facilități, să fie brusc obligat să gândească. Cred c-a venit timpul în care ar trebui să ne luăm în serios domnitorii. Istoria. Ea nu e înșiruirea de întâmplări fără noimă într-un buimac și uitat crâmpei de lume, ci strigătul disperat al unui popor latin și uitat. Nu mai avem de-a face cu o istorie absentă din memoria noastră națională pentru că e ideală, ci cu una adevărată, plină de lacrimile noastre, de bucuriile noastre, de propriile noastre neputințe. Plină de carnea morților noștri, pierduți în ceață, în dangătul clopotelor, în focurile de veghe de pe toți munții...

Cam astea erau gândurile mele înaintea începerii repetițiilor. Descopăr astăzi cu mare surprindere, recitindu-le pentru prima oară de-atunci, că a trebuit să le uit în timpul lucrului pentru a le regăsi acum, aproape intact păstrate în spectacol. Asta nu face decât să-mi dovedească câtă nevoie lăuntrică aveam de așa ceva, de acest "cel mai metafizic spectacol al meu de până acum"...

Descopăr în el un strigăt înnăbușit, un teatru pe care nu l-am mai încercat pân-acum, cu un ritm care cu siguranță va fi pentru unii inacceptabil, pentru că teatrul devine azi, din ce în ce mai mult o marfă de consum, scurtă și scumpă, o industrie profund comercială, un produs de o oră și jumătate pentru o lume grăbită. Nu vreau să preîntâmpin judecățile de valoare ce vor aparține criticilor și publicului. Dar vreau să cred că se vor găsi câțiva care vor înțelege, dincolo de imperfecțiunile care fac orice spectacol viu, că mi-am dorit cu absolută sinceritate să arunc lumina pe care-am crezut-o adevărată asupra acestui Sfârșit de Mileniu, în care demonismul, vânzarea sufletului și lupta dintre Dumnezeu și Celălalt, dintre bine și rău, dintre Credință și necredință sunt astăzi mai actuale ca oricând.



Teatrul "Nottara" - *Viforul* de Barbu Ştefănescu Delavreancea. Regia: Alexandru Darie. Scenografia: Maria Miu. Muzica: Adrian Enescu. Cu (în ordinea indicată de autor): Stelian Nistor, Mircea Albulescu, Constantin Cotimanis, Valentin Teodosiu, Emil Hossu, Sorin Cociş, Mircea Jida, Daniel Popescu, Bogdan Vodă, Cosmin Şofron, Ion Haiduc, Sebastian Diamandi, Alexandru Drăgoi, Dan Aştilean, Cristian Şofron, Cristina Toma, Dana Dogaru, Clara Vodă, Andreea Măcelaru. Data premierei: 28 octombrie 1998.

Florica ICHIM

Alexandru Darie și "Viforul" său

Uneori, regizorii noștrii cei mai buni ne aduc într-o stare de uluire totală. Aici, mă refer direct la Alexandru Darie. Când a făcut "1794", cu o dezinvoltură, pe care i-am înțeles-o și justificat-o, a luat din piesele a trei autori fragmentele ce-i conveneau, le-a asamblat cum a crezut de cuviință și a oferit publicului un bun spectacol pe un text, mai mult al său decât al scriitorilor. Când s-a apropiat, acum, de "Viforul" lui Delavrancea parcă o stare sfielnică l-a cuprins și a păstrat textul în litera sa deși era evident că se puteau opera tăieturi mai masive în avantajul dramei, implicit, al spectacolului și al spectatorilor. Deși drama este lungă și stufoasă, am fost obligați să o urmărim ca atare cu un mare adaos de scene mute (admirabile din punct de vedere vizual, ca întreg spectacolul, de altfel) care au făcut ca reprezentația să dureze peste măsură. Este adevărat, însă, că Alexandru Darie face ca piesa să devină captivantă în majoritatea momentelor, ca patologicul domnitor Ștefăniță să poată fi receptat ca personaj contemporan (cel puțin de noi ce-am răbdat mai mult de-un sfert de veac tirania unui individ patologic), iar atenția publicului să fie menținută la cotele de receptare până la un moment dat.

Regizorul a mai făcut o operație ciudată. Ignorând tot ce s-a spus și scris despre personajele piesei și aducând pe Ștefăniță în prim plan, a tratat grupul boierilor moldoveni - tot din intenția sa de contemporaneizare - în masă amorfă și fără trăsături distincte, manevrați spre o parte și cealaltă a vrerilor, duși la execuție, inerți, fără crâcnire încât tot ce face Luca Arbore (adevăratul personaj de tragedie din piesa lui Delavrancea) pare lipit într-o lume unde sfatul țării este lipsit de personalități. La actori s-a văzut strădania de a-i diferenția invers direcționată față de linia impusă de regizor. În Luca Arbore, Mircea Albulescu a căutat chiar să aibă măreție. I-a lipsit însă vrednica simțire a omului care a făcut istorie prin înțelepciune și din devotament. Evident nu l-am văzut pe Nottara, creatorul rolului, dar martorii avizați scriu că ar fi "atins culmi de artă nebănuită", aici bunul portar al Sucevei parcă-și amintea bătrânește de gloria trecută, iar nenorocirile curgeau prelinse de pe platoșa lui uzată.

Lipsa de dramatism a piesei este, în mod fericit, înlocuită de regizor prin compunerea de noduri de tensiune, care, apoi, lasă spațiu unui moment liric, sensibil (sau cu iz mioritic, aș zice) așezat ca între sulițe amenințătoare. În acest mod sunt aduse în față drama Doamnei Tana și tragedia Oanei - grea povară pentru interprete (Cristina Toma și, respectiv, Dana Dogaru), care, prima cu discreție, cea de-a doua cu dezlănțuiri cam exagerate își împlinesc rostul ce li s-a dat. Mai există în spectacol trei piloni ce se cer neapărat amintiți. Stelian Nistor - interpretul lui Ștefăniță, Maria Miu - autoarea scenografiei și Adrian Enescu - semnatarul ilustrației muzicale. În toată prima parte a spectacolului, decorul abia se zărește sugerând un palat întunecos, spațiu de închinăciune, iatac primitor ș.a.m.d., pentru ca în partea a doua să devină activ în jocul de conspirații și trădări, de urmăriri și suspiciune. Ultimul plan al scenei ajunge să fie cooptat acțiunii și, în chip deosebit, sporirii suspansului. Aura de credință ortodoxă, ce răzbate și învăluie propunerea regizorală, este constant sporită de sublinierile muzicii oferite de compozitorul Adrian Enescu. Ce se întâmplă însă cu elementul-cheie al soluției regizorale adică, Ștefăniță? Ieșind de la spectacol, din zumzetul de voci am desprins păreri antagonice. Dar antagonice! Aceasta este o altă ciudățenie a spectacolului. Ori cei care nu l-au plăcut pe Stelian Nistor au considerat exagerat demersul său scenic uitând că eroul piesei era un bolnav psihic, ori eu personal am receptat alături. Cert este că mie mi s-a părut că actorul și-a cuprins personajul, și-a asumat boală, slăbiciuni, patimă, oroare, crimă, punând frâu permanent pe tentația excesului - totul exact articulat.

Este cu adevărat ciudat faptul că timpul îndepărtat al piesei (regizorul ține tot timpul acțiunea într-un fum subțire precum negurile de veac), defectele ei, scăderile spectacolului, enumerate mai sus, nu ne resping, ci urmărim lectura nouă ca pe un text necunoscut, ne lăsăm ades fascinați de imagini și așteptăm și noi (justițiari de stal, lojă sau balcon) înfrângerea și pedepsirea celui rău. Totuși dacă Alexandru Darie nu se hotărăște ca - în pofida imaginilor ori soluțiilor de calitate pe care le găsește pentru un spectacol - să fie dur cu sine și să devină riguros este în primejdie să-și piardă mulți dintre admiratori.

SPECTACOLE

Școala femeilor de Molière

Oana BORȘ

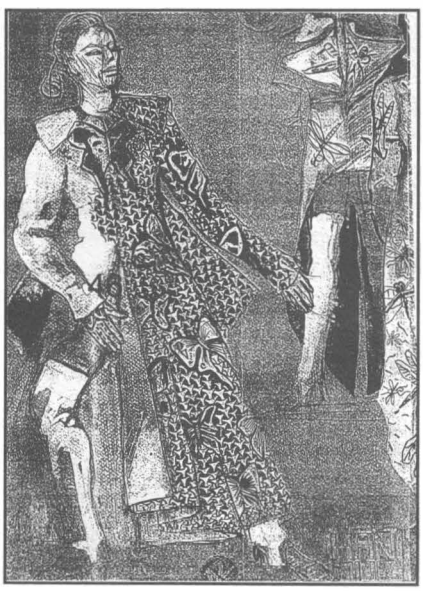
Spre victoria feminității

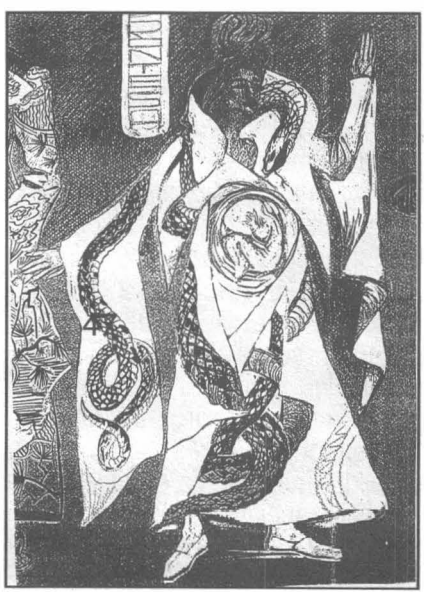
După montarea piesei lui Tennesse Williams, "Lungul drum al zilei către noapte", pe scena Teatrului Nottara, abordată în registrul realismului psihologic al textului, regizorul Alexandru Dabija realizează "Școala femeilor" de Molière la Teatrul Mic, demonstrând încă odată interesul său pentru diversitatea tematică și varietatea universurilor dramatice - de la Shakespeare la Arghezi, de la texte germane de cabaret la Mihail Sebastian.

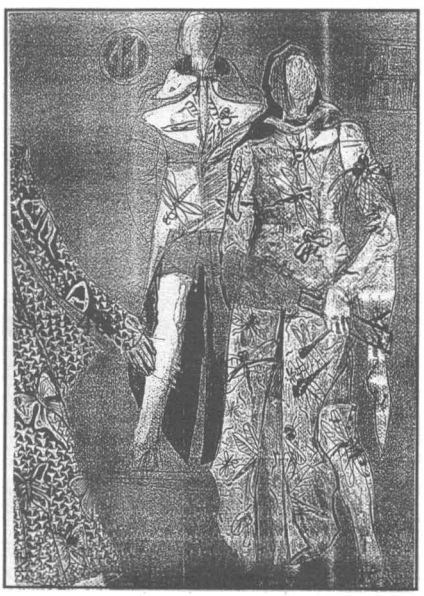
Aici, preocupat în special de plastica și rafinamentul imaginii scenice - ca element cu impact puternic asupra publicului - regizorul eliberează spațiul dând astfel un plus de consistență gestului și mișcării, încărcătură cuvântului, reduce numărul obiectelor, transformă lumina într-o prezență de sine stătătoare cu rol potențator. Perdele de tul și alternanța lumini/umbre transformă scena într-un spațiu al iluziei în care se baricadează eroul principal - Arnolf, un univers în care se ignoră adevărul și în care idealul acestuia de feminitate este întruchipat de imaginea păpușii pe care bătrânul o poartă în permanență într-un coș de răchită.

Alexandru Dabija aduce pe scenă - într-o construcție de canon - șase personaje feminine ce o întruchipează pe râvnita Agnes, cu tipologii diferite, de la candoare la sarcasm. Utopia lui Arnolf, utopia preceptelor sale este învinsă de ironia regizorului, care, cu zâmbet puțin perfid, lasă iubirea să învingă, învingând, în fapt, femeia.

Costumele (Irina Solomon și Dragoș Buhagiar) au vag iz de epocă pe alb-negru, contribuind cu propria lor ironie, la tonul spectacolului, la unitatea sa.







Victor PARHON

Un trio de performanță

Printre cele mai bune spectacole ale decadei postdecembriste în care ne aflăm se numără și acelea semnate de regizorul Alexandru Dabija în conlucrare cu scenografii Irina Solomon și Dragoș Buhagiar. Numeroase și importante premii, obținute de regizor și de cei doi scenografi, atât pentru spectacolele realizate împreună cât și pentru cele în care întâlnirea lor nu s-a produs, atestă valoarea fiecăruia dintre cei doi termeni ai cuplului regizoral-scenografic, avertizându-ne totodată că avem de a face cu personalități artistice distincte, ce se pot realiza semnificativ și în afara conlucrării lor. Nu e mai puțin adevărat însă că, în majoritatea cazurilor când această conlucrare s-a produs, rezultatele au depășit chiar și așteptările noastre cele mai exigente, suprinzându-ne prin caracterul novator al structurii imaginii scenice și îndreptățindu-ne să vorbim despre această echipă de realizatori, ca despre un adevărat trio de performanță. Lui i s-au datorat spectacole de referință pentru viața noastră teatrală, precum Orfanul Zao de Ji Juanxing la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, Frații de Sebastian Barry la Teatrul Dramatic din Brașov, Comedia erorilor de Shakespeare la Teatrul de Comedie, Lungul drum al zilei către noapte de Eugen O'Neill la Teatrul "Nottara", iar mai de curând Școala femeilor de Molière la Teatrul Mic. N-am inclus în enumerarea noastră Mult zgomot pentru nimic de Shakespeare la Piatra Neamț nu pentru că matricea stilistică a spectacolului n-ar fi fost la înălțimea celorlalte, ci pentru că slaba prestație actoricească poate scoate din competiție până și cel mai îndrăzneț, rafinat și subtil proiect regizoral-scenografic.

Se poate vorbi, în ciuda diferențelor de tot soiul, decurgând și din specificitatea autorilor și a epocilor în care aceștia și-au scris opera, de unele trăsături comune sau elemente de continuitate ale acestor montări, atât de diferite între ele, semnate Alexandru Dabija, Irina Solomon, Dragoș Buhagiar? Credem că da. Căci, spre deosebire de alți creatori sau echipe de creatori, care repetă fie involuntar fie programatic anumite elemente configurative ale imaginii scenice, montările celor trei au în comun tocmai faptul că nici una nu o amintește imagistic pe cealaltă, abia neta lor diferențiere constituind un prim element de continuitate programatică. N-aș neglija apoi, tot ca fapt distinctiv al seriei de montări amintite, caracterul echilibrat-complementar al colaborării regizoral-scenografice, neajungându-se niciodată la spectacole "de scenografie" sau "de regie", ci la coerente concepții și viziuni regizoral-scenografice, foarte bine articulate și motivate artistic. S-ar putea vorbi chiar de o "heraldică" a spectacolelor celor trei, în "scuturile" montărilor trebuind să se regăsească, de fiecare dată pe fondul unui mare rafinament cromatic, transcrierile simbolice ale unei extraordinare inventivități și forțe de sugestie, puse în slujba simplității revelatoare de adevăr și sens. Actorii rămân în prim planul discursului scenic, care-și schimbă matricea stilistică de la o montare la alta, jocul lor fiind solicitat să se ridice, mereu și altfel, la înălțimea ștachetei propuse. Rafinamentul scenografiei, evident în gama cromatică a costumelor, ca și în simplitatea funcțională a "cadrului" scenic, își găsește corespondența în finețea lucrului cu actorii, conduși cu siguranță și tact spre culmile performanței artistice. De multe ori șocante, "soluțiile" regizoral scenografice nu sunt totuși ostentative, preferând să surprindă prin simplitatea lor. Aducerea unei carpete, de pildă, în Comedia erorilor, poate semnifica schimbarea locului acțiunii în interiorul unei locuințe, după cum rapida ridicare sau coborâre a unor perdele de tul, în Școala femeilor, poate muta locul acțiunii din casă în stradă, în piață sau în grădină, implicarea fanteziei spectatorului în "complectarea" elementelor cadrului scenic fiind încă o trăsătură comună a montărilor amintite. Uneori, ca în Lungul drum al zilei către noapte, strălucita "elocință" a cadrului scenografic (repetarea obsesivă a fotografiilor de odinioară) caracterizează intens personajele și atmosfera în care le e dat să conviețuiască, "soluția" prelingerii unor șiroaie de apă pe pereți semnificând, în final, ineluctabila disoluție a lumii aduse în scenă. Spectatorul e pus să gândească, iar memoria lui afectivă va reține, alături de creațiile actoricești, nu puține astfel de imagini emblematice, integratoare, ale discursului regizoral-scenografic. De o indiscutabilă originalitate , "multiplicarea" personajului Agnès, interpretat în Școala femeilor de nu mai puțin de șase actrițe, nu e o "găselniță" oarecare, ci un procedeu care, iarăși, dă de gândit, căci vorbește despre gradul de generalitate al personajului, despre condiția femeii, cel puțin în viziunea lui Molière și poate și a lui Alexandru Dabija. Înfățișarea multiplicatelor Agnès în culorile nevinovăției și speranței nu lasă nici un dubiu în privința propriilor noastre iluzii, mai vechi sau mai noi. Greșala lui Arnolphe transgresează epocile, iar Agnès devine una dintre nenumăratele noastre cunoștințe, subtila și neostentativa actualizare a valorilor textului definind și ea stilul elevat al acestor montări semnate inconfundabil: Alexandru Dabija, Irina Solomon, Dragoș Buhagiar.

Dacă semnatarii vor înțelege șansa pe care o au lucrând împreună, e de nădăjduit să asistăm în viitorul apropiat la producerea unor noi montări de referință, care să confirme că aprecierea conținută în sintagma un trio de performanță n-a comportat nici o exagerațiune.

SPECTACOLE

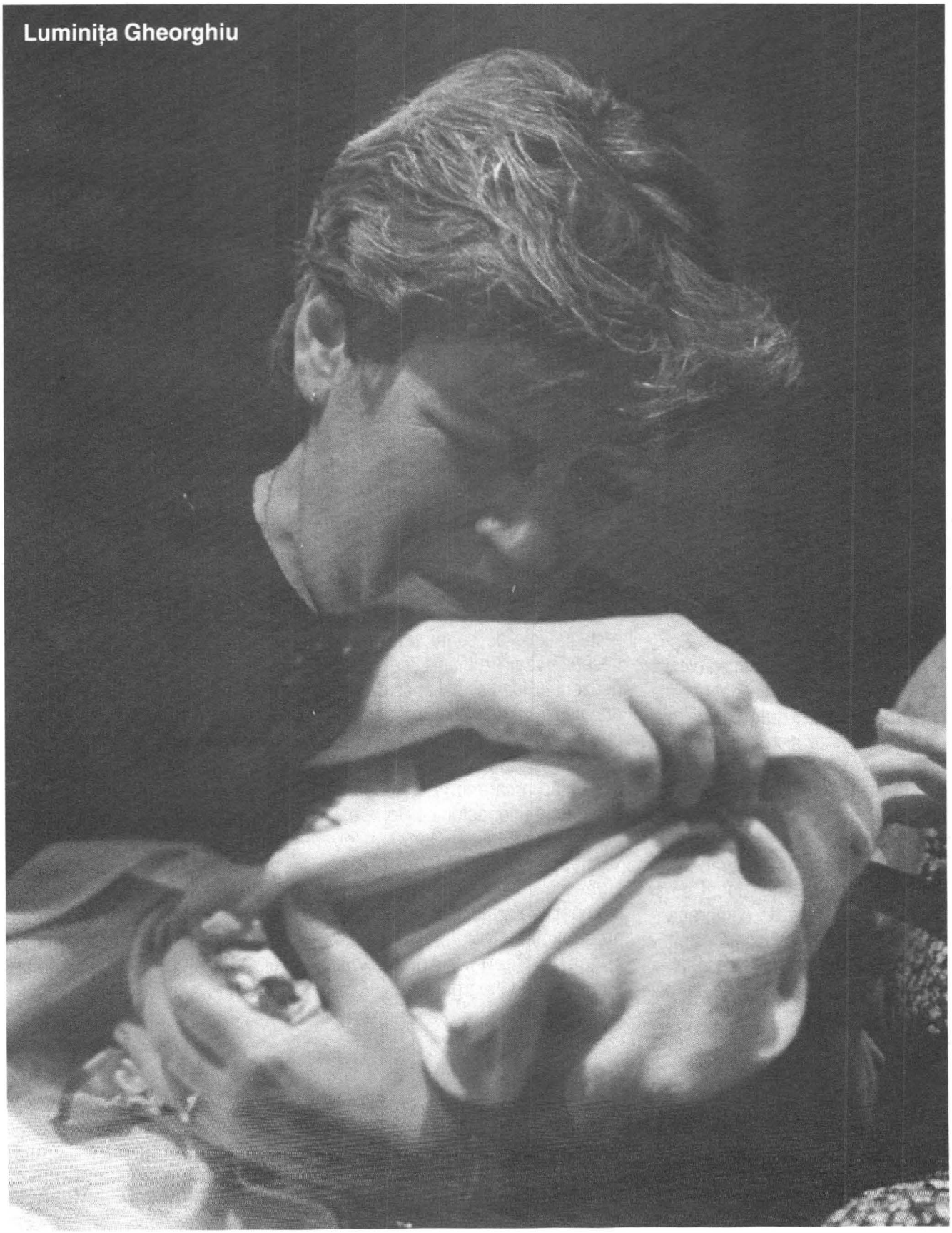
Tacâmuri de pui de Spiró Gyorgy

Ion PARHON

Un tunel fără luminiță...

La Teatrul "Bulandra", unde evenimentele se bucură întotdeauna de o mediatizare adecvată, am văzut un spectacol care, aproape "sufocat" de superproducțiile din jurul său, are toate atributele de adevăr și de profesionalitate ale unui eveniment. Pusă în scenă de regizorul Gelu Colceag, la un deceniu de la premiera sa absolută, piesa "Tacâmuri de pui" (nu vă dă frisoane titlul?) de Spiró Gyorgy, ne re/aduce înaintea ochilor sordidul unor existențe debusolate sau abrutizate, în fața cărora nici universul familial, nici acela social nu își află vreun orizont, vreo punte solidă de comunicare. În decorul aspru-cenușiu (Mihai Mădescu) al unei curți, unde se usucă rufele... în familie, vecinii par mai degrabă a se ascunde unii de alții, decât să-și găsească picătura de comprehensiune. Adulții își consumă "simțămintele" printre aburul alcoolului și răcoreala înjurăturilor aprige, iar cei tineri vor fi atrași în chip absurd-irezistibil pe drumul de la stupida spânzurare a unei pisici la cumplita ucidere a bătrânei sale stăpâne. Personajele (definite social și caracteriologic și prin costumele Ninei Brumușilă) sunt construite în contururi precise, a căror "tipologie" dezvăluie nu numai tușa viguroasă, pitorescul și asprimea, dar și ambiguitățile de comportament ori tresăririle vagi "de lumină", ce conferă derizoriului lor o și mai apăsată notă dramatică, până la acel final aproape tragic. Avem imaginea unei distribuții alcătuită și condusă cu manifestă iscusință, în care forța creatoare și experiența unor actori ca Doru Ana, Petrică Lupu, Mirela Gorea și Tora Vasilescu se împletesc (dacă nu cumva e vorba și de o benefică "competiție") armonios cu talentul și prospețimea evoluției unor tineri și foarte tineri actori ca Vlad Zamfirescu, Gheorghe Ifrim, Alina Berzunțeanu și Antoaneta Zaharia, sau cu aplombul unor Daniela Nane, Ionel Mihăilescu și Silviu Geamănu. Am lăsat-o "la urmă" pe Luminița Gheorghiu, pentru că, în rolul "bătrânei", ea este cea dintâi în ordinea performanțelor interpretative ale spectacolului. Cât de mari și covârșitoare sunt trăirile de nădejde ori de disperare ale acestei "mărunte" existențe! Cât de bicisnică soarta care o împinge, aproape paradoxal, către o "voluptate" a suferinței, din care se nasc obișnuințe și bucurii vecine cu absurdul și cu nebunia! Cât de minuțios desfășurată această partitură, în ritmuri și sincope surprinzătoare, cu o încărcătură dramatică în gest și atitudine și cu acel mister al chipului uman, care dă măsura aproape apocaliptică a zădărniciei! Câtă bucurie îți poate aduce o asemenea creație din partea unei actrițe "pentru toate anotimpurile"...!

Teatrul "Lucia Sturdza Bulandra" - *Tacâmuri de pui* de Spiró György. Traducere: Ana Scarlat. Regia: Gelu Colceag. Asistent regie: Mirela Gorea. Decoruri: Mihai Mădescu. Costume: Nina Brumușilă. Cu: Luminița Gheorghiu, Petre Lupu, Tora Vasilescu, Doru Ana, Mirela Gorea, Vlad Zamfirescu, Silviu Geamănu, Ionel Mihăilescu, Gheorghe Ifrim, Danlela Nane, Alina Berzunțeanu, Antoaneta Zaharia. Data premlerei: 16-17 octombrie 1998.


Luminița Gheorghiu

Tora Vasilescu

SPECTACOLE

Ivan cel groaznic de Mihail Bulgakov

Raluca MOISAN

Un administrator pentru curtea țarului Ivan

Dominată de puternice accente politice, dramaturgia lui Mihail Bulgakov a satirizat întotdeauna o societate putredă, populată de indivizi ce se încăpățânau să creadă că viață, istoria, se compune din capitole rigide, iar oamenii se împart în două categorii distincte: "cei ca mine" și "ceilalți". În aceste condiții, cel mai puternic argument al speranței devine mitul eroului modern, acel personaj ce aduce cu el un univers "mobilat" de ficțiunile mai mult sau mai puțin utopice ale futurismului, un univers în care descoperirile tehnicii generează în planul imaginarului o lume mai veridică decât cea reală.

Aducând un tribut modernolatriei statuate la începutul secolului al XX-lea, Bulgakov descrie în IVAN CEL GROAZNIC un univers în care materia în continuă mișcare și veșnica deplasare a spiritului uman prin spirala fără început și fără sfârșit a existenței – a existențelor – vin să demoleze edificiul logicii și cultul tiparelor.

În lectura scenică a regizoarei Beatrice Bleonț (mult prea sedusă pe alocuri de forța dramaturgică a lui Bulgakov), spectacolul Teatrului Odeon ne introduce în lumea imaginară a inventatorului (ca sens de a exista!) Timofeev – personaj al cărui vis este de a construi o Mașină a Timpului cu ajutorul căreia să-l aducă în prezent pe Ivan cel Groaznic, puternică figură a Rusiei medievale.

Forța de rezistență a spectacolului rezidă în admirabila creație actoricească a lui Virgil Ogășanu care, cu o disponibilitate extraordinară, caracterizează atât figura despotică a Țarului convins de faptul că Puterea Divină l-a învestit cu dreptul suveran de a hotarî asupra vieții celorlalți, cât și pe cea a administratorului de bloc Bunsa-Koretki, îndoctrinat si propagandist fanatic al puterii bolșevice.

Totuși montarea este distonantă – în principal datorită acumulării de procedee regizorale pe alocuri neargumentate: prea lunga proiecție a imaginilor din filmul lui Eisenstein "Ivan cel Groaznic" din debutul spectacolului, pasajul muzical-coregrafic de la curtea țarului (moment în sine expresiv!), o scenografie prea "cu trimitere" (semnată de Constantin Ciubotariu) care - mai ales în actul al II-lea – decodifică pentru spectatori imaginea de "îngeri căzuți".

Demersul regizoral este bine susținut de prezența "vocii din difuzor" pe care locatarii trebuie să o asculte, împotriva voinței lor, spre binele umanității – asemenea pilulei pacienților lui Orwell din "1984".

Jocul de situații al piesei ne înfățișează și alte personaje – Zinaida Mihailovna (Rodica Mandache) și Iakin (Geo Costiniu) – ce atribuie spectacolului puține valențe (din păcate!), datorită utilizării prea fervente a unor mijloace comice de vodevil.

Apologie a puterii iluziei și a imaginației creatoare, piesa lui Bulgakov ne oferă în final bucuria constatării că evadarea dintr-un cotidian ce nu ni se potrivește, eliberarea de noi înșine, salvarea spiritului uman este posibilă. Am fi fost mai aproape de acest "elixir al speranței", Visul, dacă Beatrice Bleonț nu ar fi apelat la atâtea formule prea cunoscute, prea previzibile.

Un administrator pentru curtea țarului Ivan

SPECTACOLE

Oameni de zăpadă de Tina Ionescu-Demetrian

Florica ICHIM

Trei întâmplări benefice

"Oameni de zăpadă" la Teatrul Foarte Mic conține - dincolo de semnificația unei comunicări bine articulate care se adresează publicului prin grija regizoarei Louise Dănceanu – semnul a trei întâmplări benefice. Este vorba, în primul rând, de autoarea Tina Ionescu-Demetrian care își vede încununată tenacitatea și talentul cu care scrie o dramaturgie poetică pe care teatrele au ignorat-o pe nedrept decenii la rând. Apoi, este reîntoarcerea Elenei Albu-Veroiu la scenă după peregrinări prin film și alte meridiane, reîntoarcere ce ne-a amintit de începuturile sale promițătoare. Și nu în ultimul rând, de dovada stării de deplinătate profesională ce-o remarcăm la Claudiu Istodor, actor serios, marcând evoluție de mijloace de la spectacol la spectacol. De n-ar fi fost decât aceste trei întâmplări și "Oameni de zăpadă" trebuia montat și trebuie văzut.

Teatrul Mic *Oameni de zăpadă* de Tina Ionescu-Demetrian. Regia: Louise Dănceanu. Scenografia: Florilena Popescu Fărcășanu. Coregrafia: Felicia Dalu. Distribuția: Elena Albu-Veroiu, Claudiu Istodor. Data premierei: 20 septembrie 1998.

SPECTACOLE

Hotel de Ray Conney

Carmen FLOAREŞ

Şi bune şi rele,

După schimbarea de macaz managerial - la cârma instituţiei, în locul lui Lucian Iancu venind Virgil Andreescu (prin concurs) - Teatrul Dramatic "Ovidiu" din Constanţa nu şi-a schimbat esenţial formula repertorială, cât ambiţia de a întoarce şi mai apăsat, cu faţa spre teatru, deopotrivă, publicul tânăr şi spectatorul blazat. Încercare nu tocmai uşoară, după o serie nedrept de lungă de spectacole cu miză joasă ori experimente scenice fără deplină acoperire în potenţialul real al trupei. Fără un regizor permanent, noul director pariază, deocamdată, pe colaborări (pe bani buni) cu "nume" de primă mână şi vedete cu "cârlig" la public. Provocare încredinţată, în vară, regizorului Mircea Cornişteanu, cu piesa "Unde-i revolverul?", de Gõrgey Gabor (premiera 14 iunie), cu Horaţiu Mălăele în rolul principal şi, în deschiderea stagiunii 1998-99, continuată cu montarea lui Horaţiu Mălăele - pe post de regizor, de această dată - "Hotel" (titlul original "Run For Your Wife") de Ray Conney. Regizoral, Mălăele pare a se lăsa prins, cu deliciu, în capcanele qui-pro-quo-ului repetitiv, sau ale inspiraţiei de moment, jucându-se pe el însuşi cu inepuizabilă inventivitate. El vrea să dea impresia că descoperă spontan hazul din te miri ce, accentul grotesc, feţele amare ale farsei. Decorul (Sică Rusescu) e redus la un fundal cu două uşi, un geam, un dulap, o măsuţă şi un telefon, lăsând actorilor spaţiu de desfăşurare fără constrângeri. "Locomotiva" comică este condusă, cu mână (şi mină) sigură de Dan Condurache. În rolul ministrului adulterin Richard Willey el joacă - adesea strălucitor - pe gama cabotinismului politicianist, chiar dacă îşi mai şi (auto)pastişează reuşita din "Bigamul" (titlul sub care, în 1993, piesa lui Ray Conney s-a montat la Teatrul Mic).

Fără a marşa ostentativ pe satira politică - subsidiară - spectacolul lui Mălăele denunţă, razant, imoralitatea şi corupţia puternicilor zilei (cu trimiteri subţiri în actualitatea imediată). Ce s-ar putea reproşa reprezentaţiei ar fi ritmul inegal, căderile de tonus şi creativitate, mai ales în partea ultimă. Diferenţa de nivel competitiv dintre Condurache şi o parte a distribuţiei (mai ales... feminină) coboară, uneori, supărător, ştacheta. Dacă Lică Gherghilescu (chelnerul), Liviu Manolache (administratorul), Radu Niculescu (George Pigden) portretizează cu efect, Iulian Enache (Ronnie Bridge) este mai puţin convingător, în vreme ce Ana-Maria Tramundana (Jane Bridge) şi Daniela Diaconescu (Pamela Willey) derapează, graţios, spre frivolitate groasă. O încercare de compoziţie revine Clarei Giuvelechian şi, mai ales, Mirelei Klein. Travestiul lui Alexandru Mereuţă (doamna Pigden) umbreşte însă, nefericit, finalul, prin stridenţa machiajului. Din fericire, suculenţa comicului de situaţii, râsul în cascade, estompează, salvator, sincopele stilistice.

Teatrul Dramatic "Ovidiu" Constanţa „Hotel" de Ray Conney Regia artistică: Horaţiu Mălăele; decorul: Sică Rusescu; costumele: Carmen Brojboiu. În distribuţie: Dan Condurache, Radu Niculescu, Daniela Diaconescu-Ursache, Liviu Manolache, Iulian Enache , Ana-Maria Tramundana, Mirela Klein, Clara Giuvelechian, Cosmin Mihale, Alexandru Mereuţă. Data premierei: 3 octombrie 1998.

SPECTACOLE

Libertinul de Eric Emmanuel Schmitt

Carmen STANCIU

O exegeză a libertinajului

Răzvan Vasilescu și Emilia Popescu

Primul lucru pe care am fi tentați să îl spunem despre "Libertinul" de Erich Emmanuel Schmitt este acela că spectacolul se înscrie în seria de piese bulevardiere (alături de "Cafeneaua" și "Black & White") pe care Teatrul Bulandra le oferă de două stagiunii publicului său - contrariindu-i pe cei obișnuiți să vadă pe scena Municipalului montări ale unor texte ce aparțin, mai degrabă marelui repertoriu.

E drept că sprânceana ridicată interogativ-perplex a contestatarilor e motivată de calitatea mediocră a acestor producții, căci oricât de binevoitori am fi, nu putem înlătura gustul amar pe care ți-l lasă vinul spumos ce ți-a fost oferit drept șampanie franțuzească de cea mai bună calitate.

Dramaturg extrem de bine cotat la ora actuală, cu o carieră internațională fulgerătoare, Erich Emmanuel Schmitt ne propune prin "Libertinul" o restituire în cheie modernă a ideilor lui Denis Diderot, filosof veșnic împărțit între spirit și inimă.

Regizor cu apetență declarată pentru texte ce ascund - dincolo de curgerea versului și înlănțuirea ideilor - eroi exemplari (emblematici!) al căror univers ni-l revelează cu inteligență și inventivitate (de la "Barbul Văcărescul vânzătorul țării" până la "Poate Eleonora"), Alexandru Tocilescu demonstrează încă odată că face parte dintre acei (prea puțini!) regizori-exegeți, a căror creație se bazează pe o serioasă cunoaștere teatrologică a textelor și autorilor pentru care optează.

Este motivul pentru care, dincolo de accentele subtile ale interpretării lui Răzvan Vasilescu (Diderot), de entuziasmul și efervescența Emiliei Popescu (Madame Thérbouche) de calmul amuzat și amuzant al Irinei Petrescu (Doamna Diderot) sau de tinerețea convingătoare a Oanei Tudor și a Andreei Bibiri, distingem cu claritate desenul regizoral ce poartă semnătura lui Alexandru Tocilescu.

Dacă vreți să petreceți câteva ore în mod agreabil, puteți merge să vedeți la Teatrul Bulandra spectacolul "Libertinul". Nu vă va pune mari probleme și nici nu veți rămâne cu multe amintiri.

Teatrul L.S. Bulandra București Regia artistică: Alexandru Tocilescu; decorul: Puiu Antemir; costumele: Anca Pâslaru. În distribuție: Răzvan Vasilescu, Irina Petrescu, Emilia Popescu, Andreea Bibiri, Oana Tudor, Constantin Ghenescu. Data premierei: Octombrie 1998.

Alexandru Tocilescu

SPECTACOLE

Micul prinț de Antoine de Saint-Exupéry

Ion PARHON

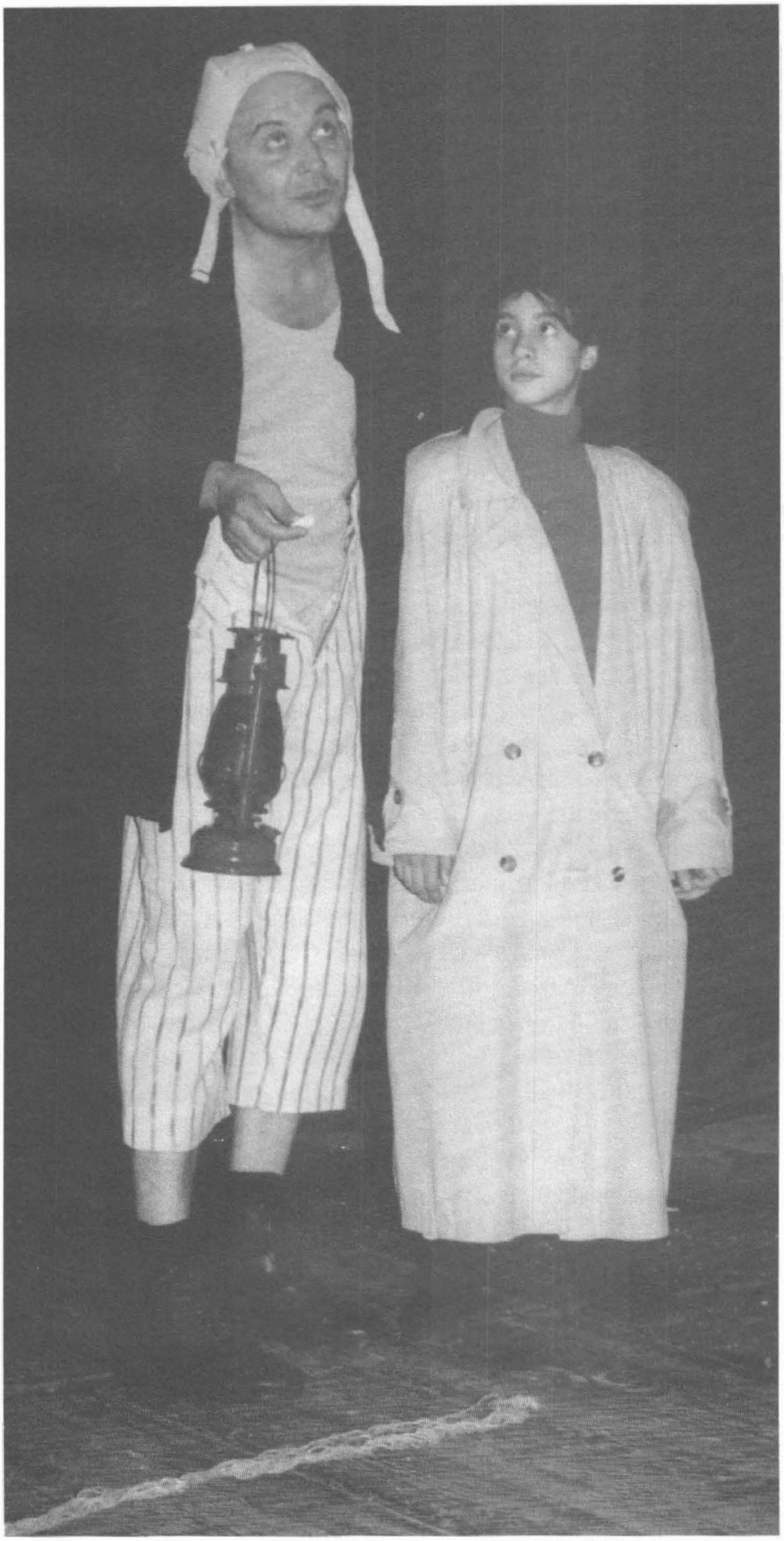
Dan Micu în „refugiu" la Râmnicu Vâlcea

Cred că în viața fiecărui mare artist, atât succesele, cât și insuccesele, ori stressul profesional pot declanșa momente de cumpănă, dorința de "altfel" ori de "altceva", în care schimbarea să aducă cu sine recâștigarea sâmburelui de ingenuitate și de prospețime propriu începuturilor. Să fi fost acesta motivul pentru care, după controversatele și mult discutatele experiențe profesionale din ultima vreme, de pe scenele bucureștene, regizorul acelui memorabil spectacol cu "Frații Karamazov" s-a retras în tihna patriarhală de la Râmnicu Vâlcea? Din spusele sale, reținem că este fermecat de oraș și de mănăstirile din jur, de acest teatru "care se caută pe sine" și de dorința de a lucra ceva mai departe de atmosfera multilateral poluată a Capitalei. În fapt, este o revenire la scena pe care, cu mai mulți ani în urmă, a descins cu mult succes, așa cum a făcut-o și Silviu Purcărete, spectacolul acestuia cu "Decameronul" impunându-se nu numai la Festivalurile din țară, dar și pe scene din Germania și Ungaria.

Începutul a fost făcut în luna iunie, cu "Svejk în spatele frontului", o adaptare scenică după Iaroslav Hasek (în decorurile tinerei Raluca Ioanovici), a cărei "miză" este strâns legată de consonanțele celebrului text cu erorile și ororile acestui sfârșit de secol și mileniu. Realizatorii ne propun o suită de întâmplări grele de semnificații, o îngemănare de adevăr și ficțiune, de tablouri când pitoresc-comice, când violent-grotești, cu un Svejk care polarizează atenția publicului prin multiplele expresii ale incompatibilităților și ale unei atotcuprinzătoare crize morale, ce se ivesc în calea sa, dar și prin mai subtilele înfățișări ale unei purități masacrate de "evenimente", de unde fiorul interogativ, gustul amar al spectacolului.

Instinctul l-a condus în chip fericit pe regizor către desemnarea lui Valentin Teodosiu (actor al Teatrului "Nottara") pentru susținerea rolului titular, acesta impunându-se printr-o impresionantă forță evocatoare, cu accente de vitalitate expresivă în gest, mimică, inflexiuni vocale, menite a defini și personajul, dar și tenebrele timpului său. O distribuție numeroasă este chemată să împlinească aici cortegiul pățanilor nefericitului Svejk. Iar dacă unele minusuri în ce privește omogenitatea echipei și fluența discursului teatral se fac vizibile pe parcursul spectacolului, trebuie spus că în clipele sale de grație (regizorală și interpretativă), el ne-a dezvăluit frumoase surprize în evoluția unor actori ca veteranul Tică Dumitrescu (76 de ani), Luminița Erga, Cristian Alexandrescu, Doru Zamfirescu, Radu Constantin, Gabi Popescu, Claudia Cacoveanu, Corina Merișescu, Lidia Stratulat, Iulia Antonie-Alexandrescu, Corneliu Jipa, foarte tânăra Daniela Zamfirescu și alții.

Preferința lui Dan Micu pentru descoperirea valențelor conflictual-teatrale în texte celebre din proza universală (ce câștigă tot mai mult teren și la alți regizori) s-a consolidat, aflându-și o nouă întrupare prin "Le petit piaf", spectacol ivit pe scena vâlceană în luna octombrie, ca o adaptare după "Micul prinț" de Antoine de Saint-Exupéry. De această dată, el avea să ne reveleze în chip poate surprinzător (pentru cine îl cunoaște mai puțin) poezia și candoarea, ca o fațetă mai puțin obișnuită a personalității artistului Dan Micu, legitimând pe deplin opțiunea sa pentru fermecătoarea "poveste" datorată acelui "Icar al literelor franceze". Dedicat memoriei marelui scriitor, spectacolul impresionează prin simplitate și sinceritate, oglindind năzuința lui Dan



Micu (regie, scenografie, muzică) de a recupera valorile expresive ale cuvântului, tensiunea lui intelectuală (cu o vădită încărcătură filosofică la Saint-Exupéry) și emoțională, într-un timp în care acesta pare adeseori "sfidat" de voluptățile imaginii. Si decorurile sau elementele de recuzită și luminile sunt reduse la minimum necesar, la câteva sugestii cu valoare simbolică, atenția concentrându-se asupra schimbului de replici (multe dintre ele devenite și ele celebre) prilejuit de succesiunea peripețiilor micuțului și tandrului personaj, interpretat cu lăudabilă dezinvoltură de eleva Daniela Zamiferescu (bine cunoscută din evoluțiile ei "muzicale" pe micul ecran). Pândită ici-colo de unele fragilități în construcția dramaturgică a "segmentelor" sale ori de racordul dintre ele nu întotdeauna la fel de inspirat, reprezentația a cucerit însă publicul la premieră prin limpezimea filonului ei poetico-filosofic, desluşit cu aportul unor interpreți de frunte ai trupei vâlcene, ca Radu Constantin ("Împăratul", "beţivul", "lampagiul"), Cristian Alexandrescu (autorul), Claudia Cacoveanu ("perechea" povestitorului, "şarpele") și Iulia Antonie-Alexandrescu ("floarea", "vulpea").

Acum, în timp ce această inimoasă trupă vâlceană (singura din țară care nu dispune de sediu, ci este "tolerată" de Casa de Cultură a sindicatelor, în pauza dintre... Discotecă și Bingo!) repetă de zor la "Cum vă place" de Shakespeare, sub bagheta regizorului englez Jonathan Chadwick, aflăm că Dan Micu, devenit și directorul artistic al Teatrului "Anton Pann", își ia avânt pentru un proiect mai vechi al său cu "Faust", despre care, însă, ne va da amănuntele la timpul potrivit.

SPECTACOLE

Sexul femeii ca un câmp de bătălie în Bosnia de Matei Vișniec

Octavian SAIU

Despre pântecul femeii ca o groapă comună

Așa cum este transfigurată în montarea semnată de Răzvan Ionescu, piesa lui Matei Vișniec se naște dintr-un dialog al vocilor și al imaginilor. Universul ei este străbătut de o permanentă nevoie de scormonire, de sondare necruțătoare a abisurilor - fie că este vorba de trecut, de prezent, de gropile comune sau de pântecul care poartă în el "rodul" războiului... Dar războiul nu violează numai trupuri, ci și conștiințe. Prinsă în triunghiul format de Kate, de copilul nenăscut, pe care îl urăște, și de Dumnezeu, pe care îl urăște deopotrivă, Dora încearcă printr-o continuă tentativă de comunicare disperată, torturantă să redescopere adevărul propriei ființe. În final, când îl va găsi, când va ajunge să-și iubească fiul, va înțelege însă că și-a pierdut rădăcinile, mai mult, că și le urăște. Nevoia acută de viață - care anulează orice suferință - este însoțită de sentimentul crud al dorinței de a trăi în alt spațiu, de a-și impune exilul, sub forma aparent mai dulce a azilului politic.

La rândul ei, Kate a cunoscut toate formele de intoleranță balcanică, chiar și pe cele specifice Americii - ceea ce transferă "balcanismului" o semnificație pur generică. Nemaiputând înfrunta zilnic, pe viu, imaginile pe care noi le privim aproape nepăsători pe ecranul din fundal, ea se refugiază în monologul psihanalitic prin care încearcă definirea conceptuală a "urii etnice", a "sexului femeii ca un câmp de luptă", a impulsului de violență sexuală care-l stăpânește pe soldatul sârb, croat sau musulman. Dar mai ales încearcă să se salveze prin dialogul cu pacienta sa. Desfășurat între birou și patul Dorei, acesta este susținut și respectiv contrapunctat de "vocile din Balcani" și de războiul din imaginile care apar pe ecran - personaje prin care regizorul forțează înseși limitele consacrate ale teatralității.

Simplitatea estetică gravă a spectacolului le dă prilejul celor două interprete să creeze roluri de mare autenticitate. Atât Monica Mihăescu cât și Rodica Negrea reușesc să ofere feminității ultragiate ipostazieri credibile, emoționante.

Prin polimorfismul elementelor sale, montarea impune spectatorului un proces de *re-compunere* (temă preferată a lui Vișniec, transpusă acum nu în registrul absurdului, cum ne-a obișnuit, ci, surprizător, în cel mai tulburător realism), de reconstituire a unui întreg univers. Sau poate numai a unei singure imagini - aceea din final, când trupurile celor două femei sunt proiectate ca două siluete îngândurate în fața cărora războiul pare că s-a sfârșit.

Deși salvarea este individuală - și astfel aproape egoistă - mesajul spectacolului este că lumea în care trăim nu mai poate fi biruită decât de feminitate...

SPECTACOLE

Şantaj de Ludmila Razumovskaia

Dinu CERNESCU

Paşi siguri pe drumul regiei

Am fost la Braşov câteva zile să văd ultimele spectacole şi noii actori ai teatrului şi... am descoperit un regizor: Claudiu Goga. În acte, Claudiu Goga nu este încă regizor. El este student al lui Valeriu Moisescu şi Mircea Cornişteanu şi tot scriptic vorbind el mai are de parcurs anul V şi de abia după aceea... etc. etc. Pentru mine, tânărul Claudiu Goga este regizor. Încă de pe acum. O atestă din plin spectacolul "Conu Leonida..." făcut la Studioul Teatrului din Braşov şi premiera de ieri, 1 noiembrie 1998, "Şantaj" de Ludmila Razumovskaia pe scena mare a aceluiaşi teatru. Despre actorii Virginia Itta Marcu, Marius Cisar, Marius Cordoş, Dan Cogălniceanu şi Iulia Popescu (excelent debut!) nu voi scrie eu. Este o treabă de critic profesionist. Sunt obligat însă să le mai spun actorilor - şi pe această cale – că sunt minunaţi! Ca şi decorul lui Mihai Mădescu şi costumele Luanei Drăgoescu. Este meritul actorilor că sunt foarte buni şi că joacă cu o dăruire emoţionantă. Dar şi al regizorului care a lucrat - şi se vede - minuţios cu fiecare dintrei ei. A şlefuit detaliile şi a construit relaţii, conflicte, a ridicat spectacolul mult peste text. Text, de altfel, excelent. Ce m-a uimit a fost faptul că tânărul regizor şi-a refuzat orice vulgaritate. Să mă explic. Piesa, scrisă cu o mână de maestru al suspansului, permite de multe ori să se ajungă la soluţii vulgare, obscene chiar. Deşi vulgarul a devenit o modă teatrală a tranziţiei (vezi Parlamentul care dă tonul) în spectacolul lui Goga nu se văd sexe - deşi se putea - actriţa violată în scenă nu este dezbrăcată spre satisfacţia onaniştilor din sală, deşi se putea... etc. etc. Toate acestea nu s-au întâmplat pentru că tânărul regizor are de pe acum măsură. Salut în apariţia lui Claudiu Goga - un tânăr regizor cu *măsură*. Şi nu este puţin.

Teatrul Dramatic "Sică Alexandrescu" Braşov "Şantaj" de Ludmila Razumovskala; traducere Lia Crişan şi Tudor Steriade; regia şi ilustraţia muzicală: Claudiu Goga; scenografia: Mihai Mădescu, Luana Drăgoescu. Distribuţia: Virgia Itta Marcu, Marius Cordoş, Iuliana Popescu (debut), Marius Cisar, Dan Cogălniceanu. Data premierei: 1 noiembrie 1998.

SPECTACOLE

Arta comediei de De Filippo

Natalia STANCU

Lumea e plină de histrioni?

Fără îndoială că "Arta comediei" (titlul ce putea fi tradus probabil și mai fidel "Arta Teatrului") este un *De Filippo* de mare clasă.

Binecunoscuta măiestrie a portretizărilor (corelate unei încărcături epice - romanești) care l-a făcut faimos pe autorul "Filumenei Marturano" și al lui "Napoli, orașul milionarilor" se împletește în piesa a cărei recentă premieră a avut loc la Teatrul "Toma Caragiu" Ploiești, în regia lui Felix Alexa, cu virtuțile unei situații deosebit de inspirate, aș zice chiar diabolic de inventive. O situație care, pe de o parte, alimentează continuu tensiuni și enigme specifice unei piese quasi-polițiste dar care, pe de altă parte, prin ambiguitatea ei funciară, favorizează o meditație profundă despre osmoza dintre realitate și spectacular (teatru) și dificultatea de a le discerne și separa. Deși avertizat (și avizat - căci este un fost entuziast artist amator) că ar putea fi victima unei farse - prefectul De Caro nu poate face deosebirea, nu poate stabili - dacă e vorba de niște oameni adevărați sau de niște personaje excelent jucate de actorii unei trupe locale. Enigma nu e de fapt a lui De Caro. Ea ține de ambiguitatea Teatrului ca Lume și mai ales a Lumii ca Teatru, temă atât de fascinantă pentru De Filippo.

S-ar putea foarte bine ca petenții să fie oameni obișnuiți, cu toate aparențele *"jocului"* și ale *"interpretării"*. Căci "Totus mundus agit histrionem". Întreaga lume se comportă precum histrionii. Dramaturgia lui De Filippo ca și a altor confrați ai săi (unii chiar din zilele noastre) trădează însă și influența lui Luigi Pirandello. Din mantaua acestuia sunt "umorismul", paradoxurile grotești, tema vieții ce impune "roluri" și a rolurilor ce subminează sau dimpotrivă amplifică adevărul ființelor, motivul personajelor în căutare de autor (sau spectacular) și motivul iluziilor ce se substituie realității.

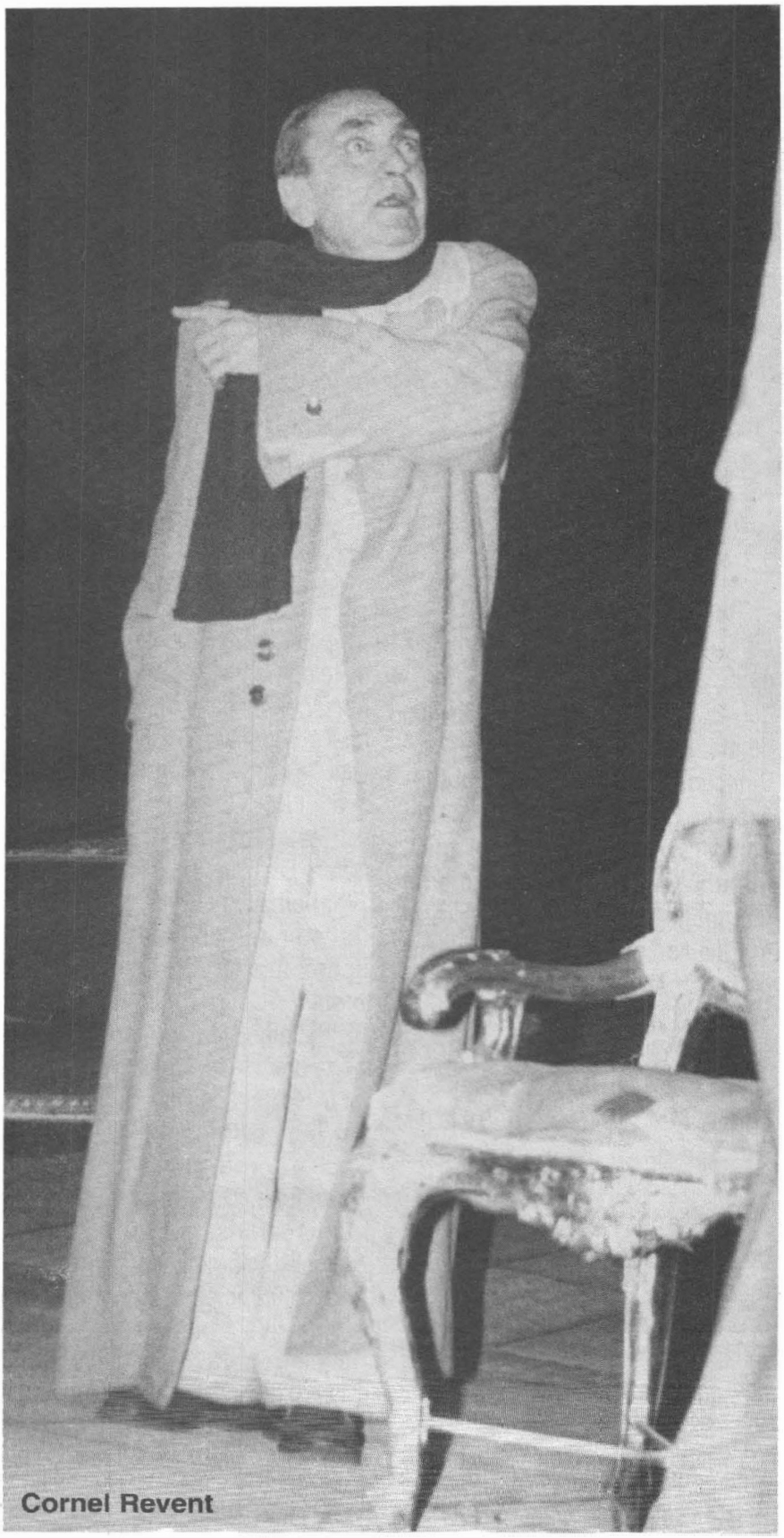
Felix Alexa, regizorul spectacolului de la Teatrul "Toma Caragiu" din Ploiești, nu omite nici una din virtualitățile textului pe care îl descifrează minuțios și just și îl decupează cu mare atenție; o atenție concentrată pe nuanțele caracterizante și cu deosebire revelatoare pentru ardența enigmei teatru-viață. El creează și întreține fără fisură ambiguitatea identității petenților și trezia suspiciunii prefectului. S-ar putea spune, fără-ndoială, că balanța înclină în favoarea teatralității.

Rezultantă a adecvării la text, dar poate și o limită a transfigurării, spectacolul de la Ploiești rămâne, în primul rând, *unul de actori*.

Și este o plăcere să te întâlnești cu o galerie de interpreți din patru generații - cei mai "cu experiență" într-o formă suprinzătoare prin tonus, plasticitate și fervoare. Dominant aproape tuturor portretelor este *patetismul*: imensa încredere a eroilor în adevărul lor și energia uriașă pe care fiecare o desfășoară pentru a convinge și a obține ceea ce urmărește. Toți eroii au trăiri la granița

dintre normalitate și funambulesc. Cu toții par deopotrivă voințe puternice și, totodată, jucării în mâna unor forțe superioare lor și superioare întâmplărilor prin care trec sau pe care le provoacă.

Dincolo de apariția și vestimentația elegant-ceremonioasă Corneliu Revent insistă pe naturalețelea și înalta civilitate a lui Oreste Campesse, pe totala lui bună credință. Dumitru Palade se impune în mod deosebit în rolul medicului Quinto Basetti - obsedat al ideii de demnitate și revanșă morală; un personaj frizând absurdul, care trece cu ușurință de la gravitate la furie. Remarcabil este și Lupu Buznea în Părintele Salvatti, cu poveștile lui de roman senzațional , cu ticurile sale ciudate, cu viziunile lui. O excelentă compotiție pe o și mai subțire muchie între lupta pentru impunerea adevărului ce a fost ascuns și falsificat și mitomanie, or chiar nebunie - impune Raluca Zamfirescu, actriță cu mari resurse dramatice. Mihai Coadă face în De Caro un tur de forță adesea încununat de succes. El sesizează ironia cu care concepe De Filippo acest personaj, adept și teoretician "furibund" al unui "teatru nou"; și joacă cu mobilitate atât banalitatea, cât și generozitatea, dar mai ales suspiciunea de nimic adormită a eroului, contrariat în cele din urmă până la isterie. Un secretar amabil, optimist, constructiv, sobru, precis și eficient - conturează Mihai Răducu. Nu trec neobservați (în acest spectacol al cărui decor cu sugestii de suprarealism este semnat de Diana Ruxandra Ion), nici Fabian Gavriluțiu, Al. Pandele, Carmen Ciorcilă și Sebastian Nistor.



Cornel Revent

SPECTACOLE

Scripcarul pe acoperiș

muzical de Jerry Bock, Joseph Stein și Sheldon Harnick

Margareta BĂRBUȚĂ

Tevie și ai lui în muzical

Legendarul Tevie lăptarul, erou al scrierilor marelui clasic al literaturii idiș, Șalom Alehem, este cunoscut publicului din România, nu numai din lecturi, ci și din numeroasele dramatizări jucate pe scena Teatrului Evreiesc de Stat din București în decursul anilor, începând cu 1945. De data aceasta, Teatrul Evreiesc de Stat a prezentat eroul în varianta musicalului "Scripcarul pe acoperiș", un mare succes al anilor '60-'70 pe Broadway, preluat și în multe țări ale lumii, văzut și de noi, cândva, într-un film. Creat de Jerry Bock, Joseph Stein și Sheldon Harnick, tradus în limba română de Antoaneta Ralian și în idiș de Leo Schadach, musicalul urmărește destinul familiei lui Tevie, lăptarul din satul ucrainean Anatevka de la începutul secolului nostru în atmosfera de constrângere impusă de agenții regimului țarist, dar și cu datinile, obiceiurile, setea de viață a poporului evreu. Marea problemă a lui Tevie și a soției sale Golda este cum să le mărite pe cele cinci fiice, respectând tradiția și credința strămoșească, și, dacă, se poate, și cu ceva avantaj material. De aci, împotrivirea lor față de pornirile fetelor de a-și urma glasul inimii. De aci, conflict între mentalități, între generații, între tradiție și germenii emanicipării și, implicit, o pledoarie pentru toleranță, pentru înțelegerea și acceptarea "celuilalt".

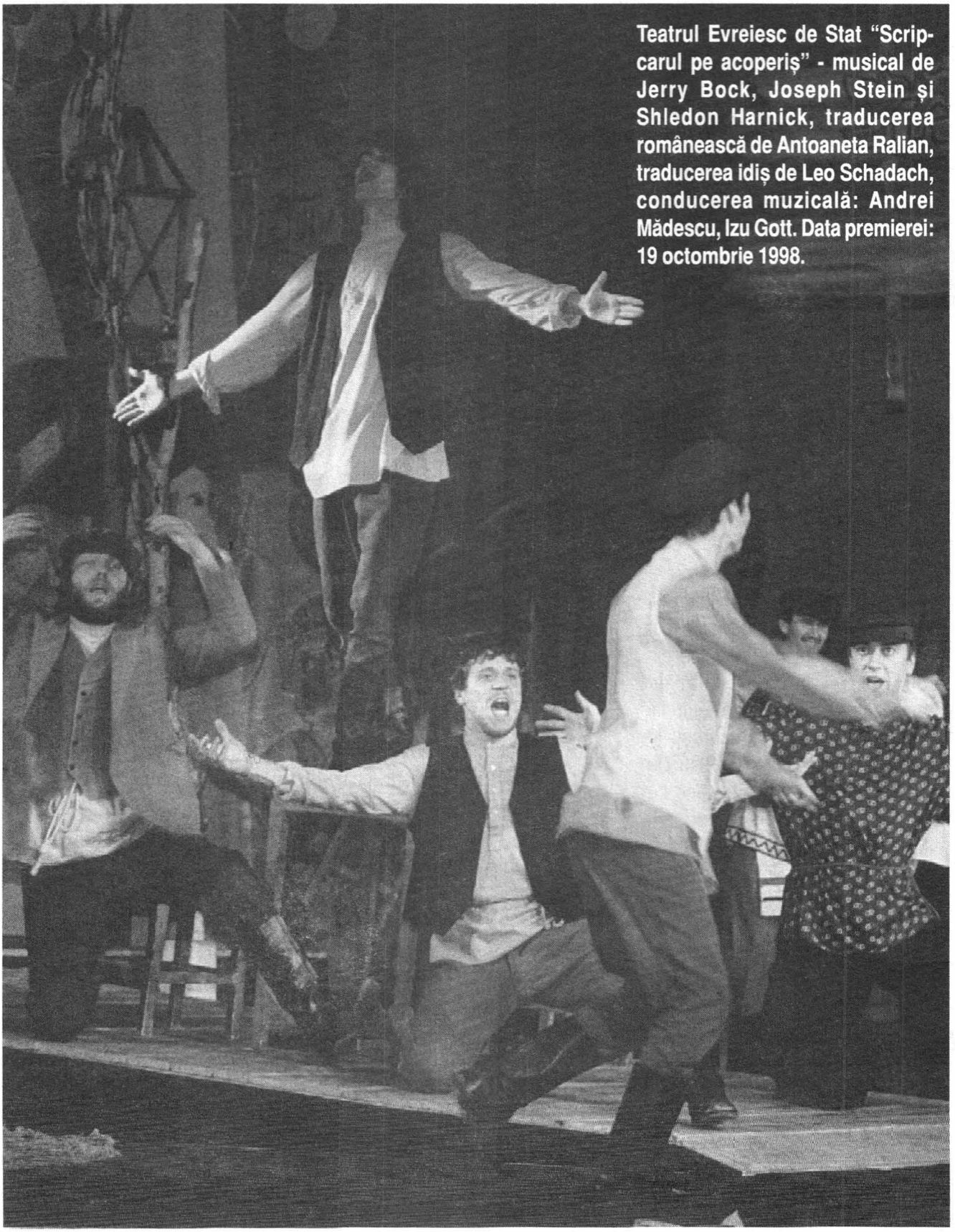
Sâmburele dramatic este pus în valoare în spectacolul realizat de Harry Eliad, regizor experimentat, bun cunoscător al folclorului și obiceiurilor evreiești și, totodată, al legilor teatrului. A creat cu bune mijloace artistice atmosfera locală, evoluția acesteia de la exuberanța și pacea idilică la drama finală, urmărind nu numai destinul unei familii, ci al unui neam întreg, într-un spectacol coerent, într-un ritm susținut, cu momente de mare tensiune și pauze de respirație, cu muzica, dansurile, corurile organic integrate.

I-a fost un bun colaborator Ion Tugearu. Dansurile izbucnesc firesc din situațiile dramatice, ritmurile variază, energia și exuberanța colorându-se în ritualuri specifice folclorului evreiesc sau în mișcări moderne, precise, contaminante.

O oarecare epuizare a fanteziei pare să se producă în partea a doua a spectacolului, în care dramatismul crescând al situațiilor i-a copleșit pe creatori. Dar tensiunea emoțională se menține. Scenografia lui Cătălin Arbore e funcțională și dinamică; mica turnantă ce se rotește la vedere înlesnind rapidele schimbări de decor, integrându-se atmosferei generale și ansamblului dominat de muzica armonioasă.

O distribuție bine aleasă reunește actori din mai multe generații. Domină Dan Tufaru în rolul lui Tevie, realizând un personaj complex, în care umorul funciar se îmbină cu înțelepciunea și credința în Dumnezeu. E veridic și organic în tot ce face, iar aparteurile sale cu Dumnezeu, încărcate de umor, dar și de emoție sunt de tot hazul. Și cântă bine.

Leonie Waldman Eliad conturează cu eleganță și grație rolul mamei, lăsându-și vocea caldă să domine corurile; Rudy Rosenfeld compune cu pricepere rolul "corpolentului" măcelar Lazăr Wolff. Din numeroasa distribuție se mai disting Eugenia Balaure (Yente), Cristina Dogaru (Tzeitl), Gabriela Codrea, Lucia Maier, Boris Petroff, Nicolae Călugăriță, Mihai Răzuș și alții, pe care spațiul nemilos nu ni-i îngăduie.



Teatrul Evreiesc de Stat "Scripcarul pe acoperiș" - musical de Jerry Bock, Joseph Stein și Shledon Harnick, traducerea românească de Antoaneta Ralian, traducerea idiș de Leo Schadach, conducerea muzicală: Andrei Mădescu, Izu Gott. Data premierei: 19 octombrie 1998.

Costin MANOLIU

Umbra lui Adam Puslojic la Sibiu

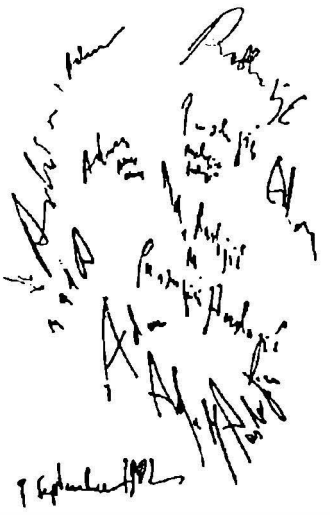
Între personalitățile prezente pe 7 și 8 noiembrie a.c. la Sibiu, cu ocazia aniversării a 50 de ani de la înființarea Teatrului de Stat, Teatrul "Radu Stanca" de astăzi, s-a aflat și Adam Puslojic, inconfundabilul poet român de pe valea Timotului, din Serbia. Actorii din Sibiu - Mihai Bica, Nae Floca-Acileni, Rodica Mărgărit, Dana Lăzărescu Popa, Ioana Blaga, Gabriela Neagu, Ovidiu Moț, Mihai Coman și Viorel Rață - l-au onorat prezentând spectacolul "Vânzătorul de umbre se grăbește la Roma", având la bază un scenariu dramatic inspirat din poezia de tinerețe a lui Adam Puslojic. Înscris în sfera experimentelor realizate până acum de regizorul și scenograful Horațiu Mihaiu, "Vânzătorul de umbre se grăbește la Roma" e pătruns de cinism, neîncredere, pesimism ori prea multă luciditate în ceea ce privește condiția omului din-totdeauna. Omul supus mereu ispitelor și încercărilor, de la izgonirea lui Adam din Rai și până azi. Șarpele apare sub forma unui nou zeu, poate cel al tehnicii, care-l desparte pe om de poezia sufletului său. Moartea revine obsesiv. Evident, moartea spiritului. O meditație spre un univers în care nu mai există oameni, ci doar

"umbrele" lor. Încercarea echipei care a realizat acest spectacol şi mai ales efortul actorilor de a da viaţă unor abstracţiuni pot contraria. Merită, însă, văzut.

– Domnule Adam Puslojic, cum s-a născut spectacolul "Vânzătorul de umbre se grăbeşte la Roma"?

– M-am întâlnit cu actorii Teatrului "Radu Stanca" la Sebeş-Alba, la Festivalul "Lucian Blaga".

– Am văzut acolo un spectacol alcătuit din versurile marelui poet. După miezul nopţii, citind actorilor sibieni câteva poezii scrise de mine în tinereţe şi traduse de Nichita Stănescu şi Ioan Flora, s-a creat spontan o atmosferă de posibilă colaborare. Ulterior l-am rugat pe Horaţiu Mihaiu, un vechi prieten , să realizeze un spectacol pornind de la versuri scrise de mine. N-am vrut să facem un simplu recital. Ne-am dorit să folosim toate puterile teatrului: cuvântul, lumina, mişcarea, imaginea, muzica. O osie vizuală a spectacolului au fost tablourile marelui pictor suprarealist Magritte. Spectacolul începe cu evocarea tabloului "Marele terapeut" - omul care în loc de inimă şi plămâni are doi porumbei închişi într-o colivie. Un alt ax al spectacolului este un erou liric preluat din poezia mea, aşa numitul Negleduş, o fiinţă bizară cu 16 chipuri, un reprezentant al timpului nostru, tumultuos şi dureros. Deşi versurile au fost scrise până în 1972, le-am ales pentru că ele par scrise azi. Dacă eu cred în cuvânt, în poezie, cred şi în şansa ei de a corespunde Cosmosului, forţelor fundamentale care creează şi simpla noastră viaţă. Cuvântul "moarte" apare în spectacol de peste



50 de ori în diferite ipostaze, cu semnificaţii diverse. Negleduş trece prin 16 încercări şi apare şi în alte două poeme care există în spectacol. Avem de-a face cu simbolistica cifrei 18, numărul magic al Ortodoxiei. La fel cum la Nichita Stănescu cele "11 elegii" sunt 12 - cu trimitere la *Cina cea de Taină*, pentru a li se adaugă poemul "Omul Fantă", care-l reprezintă pe Iuda în această heraldică a cărţii lui. Eu l-am condus pe eroul meu liric, pe Negleduş, prin mai multe poeme şi el se îmbogăţeşte ca fiinţă. Avem de a face un un ritual al Învierii.

– Negleduş, înseamnă ceva în limba sârbă?

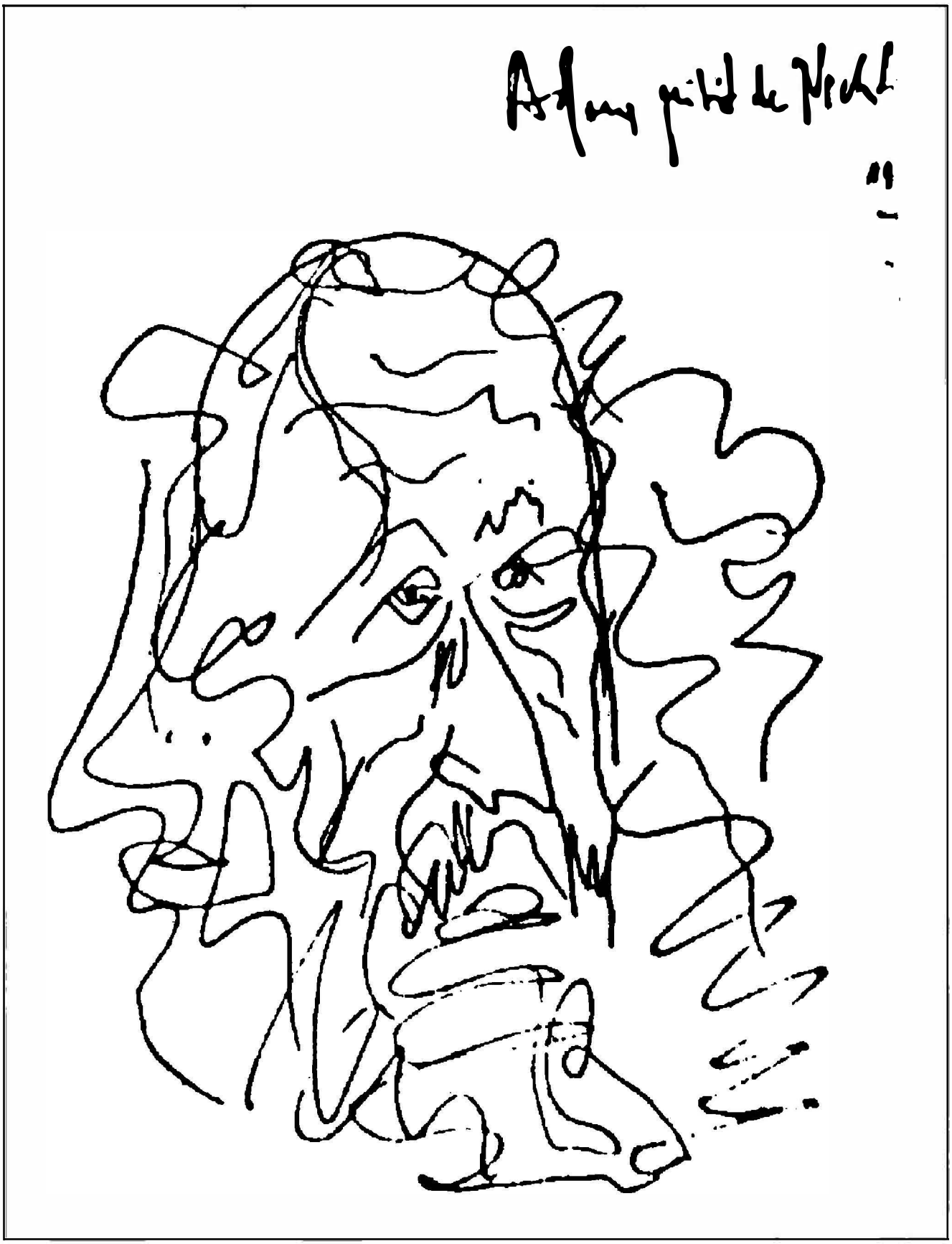
– E un cuvânt vechi, pe care l-am descoperit într-un dicţionar al limbii sârbe. El este omul care nu poate fi văzut cu ochii. Poate fi mai mult intuit. Cu ani în urmă s-a făcut un film intitulat "Negleduş", în care apar chiar eu. În final sunt identificat şi prins. Sunt înfăşurat ca o mumie, purtat ritualic pe braţe şi scos pe un acoperiş, pentru ca Cerul să se obişnuiască cu mine. Se aude un bocet. Mumia învie, poetul moare.

– Am aflat că premiera "Vânzătorului de umbre..." a avut loc în Serbia.

– Într-adevăr. La Uzdin, o comună din Banatul Sârbesc în care trăiesc mulţi români, există un festival internaţional de poezie. Anul acesta, în luna iulie, mi s-a decernat la acest festival Marele Premiu "Sfântul Gheorghe". Trupa teatrului din Sibiu a fost invitată de Uniunea Scriitorilor din Serbia şi Comunitatea Românească din Iugoslavia. "Vânzătorul de umbre..." a fost prezentat la Uzdin şi la Pancevo. Am fost bucuros că au înţeles spectacolul şi cei care nu ştiu limba română, oameni din prima linie a culturii belgrădene. De exemplu: marele regizor şi prozator Jivoin Pavlovici, precum şi Milorad Iacsici, excelentul operator care a lucrat cu Lucian Pintilie la filmul "Salonul nr. 6". Pe neaşteptate, el a filmat spectacolul şi avem acum un document extraordinar.

– Domnule Adam Puslojic, ce cărţi aveţi în pregătire în acest moment?

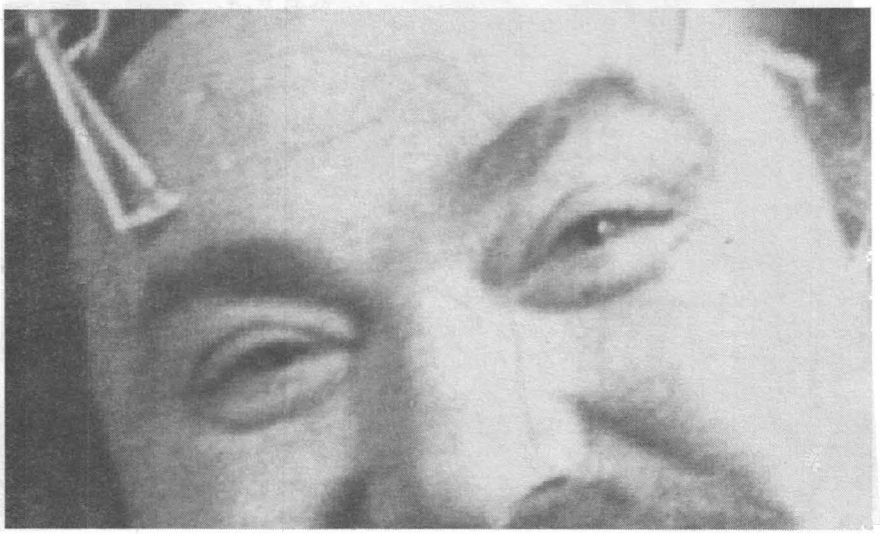
– Un volum de versuri scris direct în limba română, intitulat "Adaos". Dumnezeu a creat-o pe Eva dintr-o coastă a lui Adam, dintr-un "adaos". Asemenea cu titlul spectacolului, "Vânzătorul de umbre se grăbeşte la Roma", va apărea o carte de poezie la Editura Seara, condusă de Mircea Dinescu. Pregătesc şi o carte despre Nichita Stănescu, marele meu prieten, volum intitulat "Sub podul lui Apolodor". Legenda spune că trupele romane au trecut Dunărea pe podul construit de Apolodor din Damasc în timp ce constructorul stătea sub pod. Dacă podul rezista, scăpa cu viaţă. Dacă nu, Apolodor murea. Nichita a stat şi el sub un astfel de pod. Am datoria să fac această carte, acum când Nichita a împlinit 65 de ani.



Memoria teatrului românesc

George Constantin

Vlad MUGUR



Imagini de început

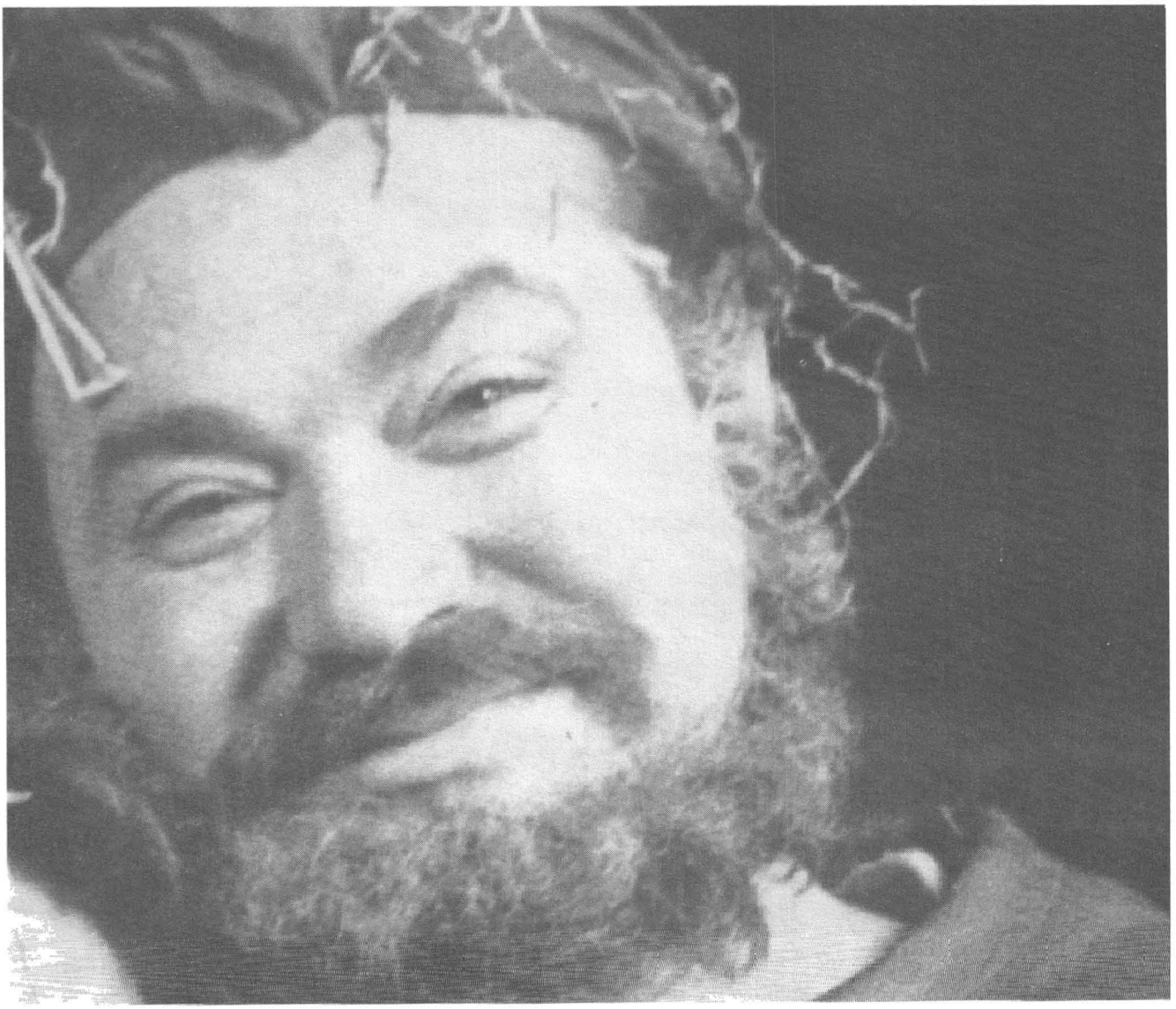
L-am văzut prima oară la examenul de admitere, după ce căzuse de trei ori, iar eu care aveam o calitate (pe lângă multele defecte) adică intuiam talentele, am descoperit, la băiatul acela slab şi deşălat cu mişcări incoerente, o privire care râdea şi care nu putea fi decât talent. Când a ieşit din sală, i-am spus Aurei Buzescu şi lui Mony Ghelerter "acesta trebuie să treacă" şi aşa s-a trezit George în anul I la clasa lui Nicolae Bălţăţeanu al cărui asistent eram. În clasa aceasta, el şi Costică Raţchi erau iubiţii noştri, căci aveau farmec de la început. În acelaşi timp, însă, erau problema întregului institut, pentru că nu funcţionau deloc la alte catedre (marxism, istoria teatrului ş.a.m.d.) şi mergeam mereu la rectorat să le salvăm, în ultima secundă, examenele. Se vedea, oricum, că sunt fenomenali de atunci; trebuiau disciplinaţi şi învăţaţi să vorbească. Talentul lor era în stare brută. George nu era vicios ca Raţchi, de la şcoală pleca singur acasă, nu intra cu gaşca în restaurant.

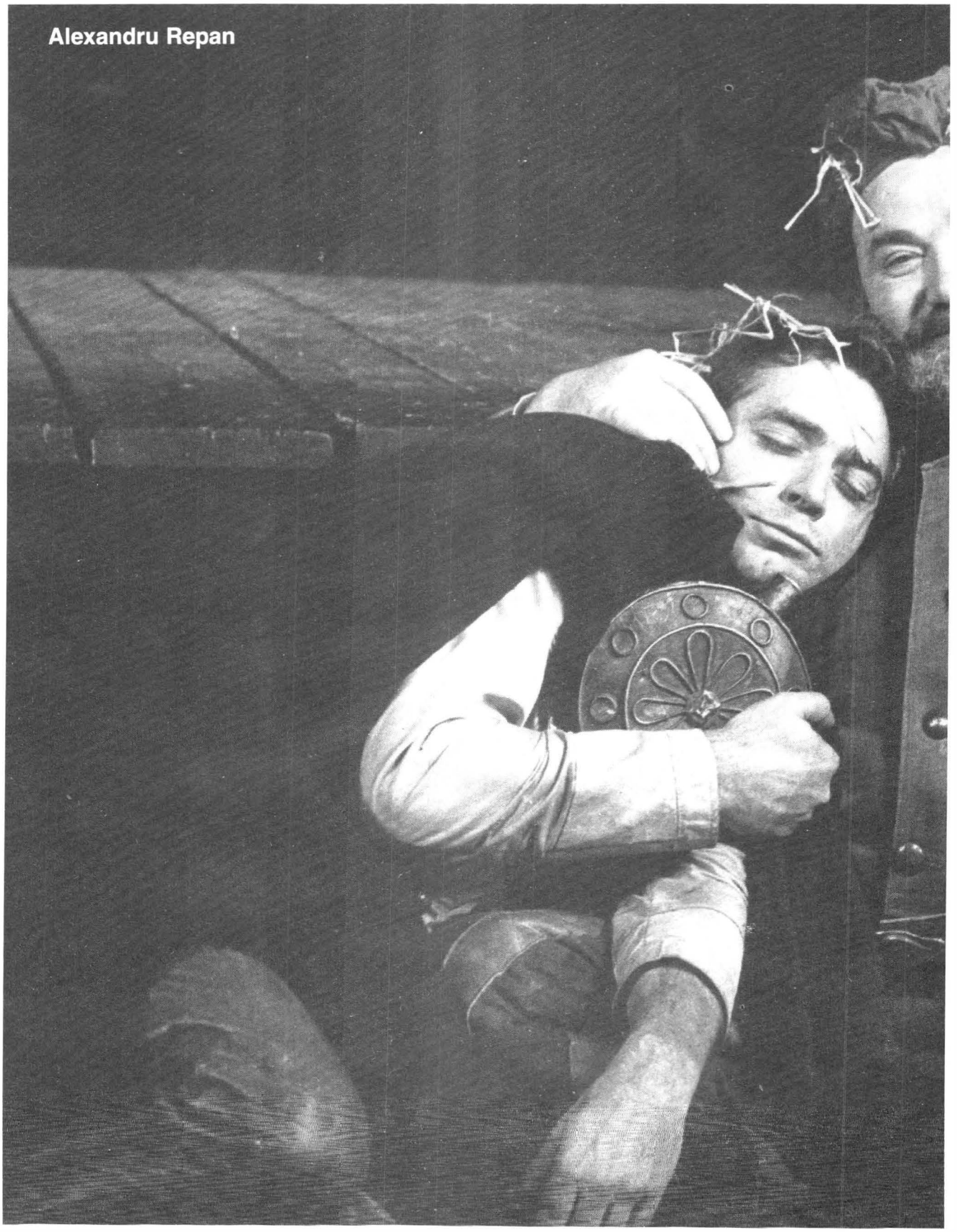
Pentru mine, farmecul lui venea din trecerea instantanee, într-o secundă, de la registrul grav la clovn. Nici nu ştiu cât de conştient era atunci de puterea aceasta a lui. Ea l-a dus la gama nemaipomenită din Don Bazilio, în monologul calomniei. Era un concert actoricesc şi nu numai vocal, ci un concert, un Mozart de priviri. Se înfrunta cu Raţchi (Bartolo) care este mai bun şi George-i spunea: "tu joci până intru eu în scenă". "Bărbierul din Sevilla" a fost chiar producţia la care Camil Petrescu s-a îndrăgostit de noi – îmi spunea că sunt nişte mari actori şi el m-a îndemnat la absolvenţă să plec cu ei toţi unde vor fi repartizaţi. Şi am plecat la Craiova, însă George n-a mers cu noi, pentru că fusese luat în armată.

Până atunci, eu care ţineam atât de mult la el, mă interesa atât de mult talentul lui, l-am luat la Teatrul Armatei pentru rolul principal din "Furtuni de primăvară" de Nicolae Tăutu. La a patra repetiţie m-a anunţat că nu mai vine, explicându-mi, într-o lungă discuţie, că nu suportă mentalitatea actorilor profesionişti de acolo, care se uitau de sus la el, ceea ce-l paraliza. Nu m-am lăsat şi l-am luat, în anul al II-lea, la Bacău în "Drumul soarelui" pentru rolul principal ca să aibă contact cu scena şi actorii profesionişti. La Bacău a fost debutul său.

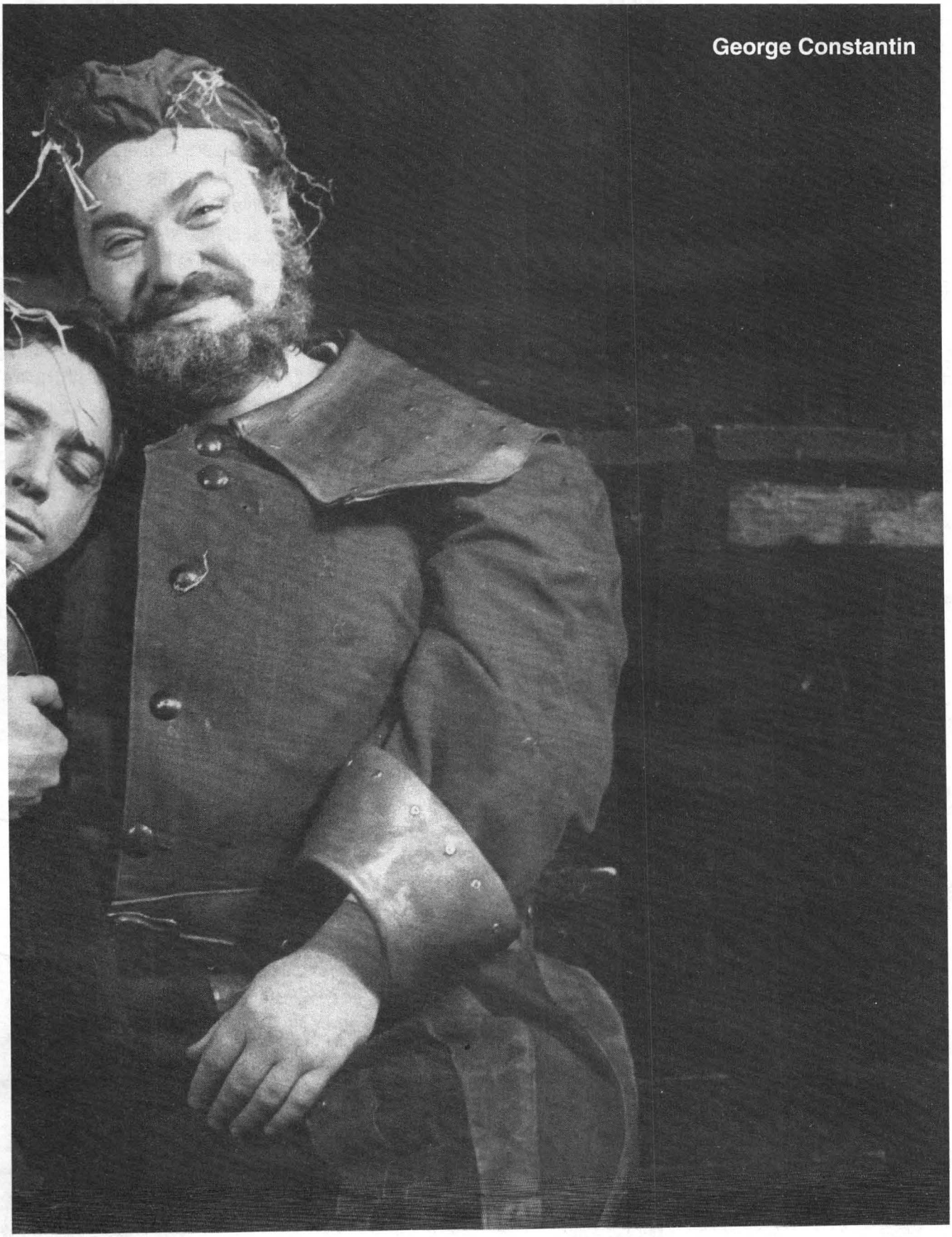
Un alt element important din începuturile sale a fost lucrul cu Lucian Pintilie ca student-regizor, sub egida noastră, la "Amphitryon" de Plaut, unde juca rolul titular. Era excelent. Raţchi era Sosia. Ieşeau nişte scandaluri de nu se putea repeta şi atunci mi-am luat un scaun şi l-am pus lângă uşă ca să-i supraveghez tot timpul şi să-i potolesc. Ştiam că toţi erau excepţionali şi merită efortul. Bălţăţeanu era un mare profesor pentru mine, pentru ei era un geniu care se amesteca printre muritori. Aveau talent, aveau o stea, dar a fost

important și mediul în care au trăit și lucrat. La repetițiile și producțiile noastre veneau Camil Petrescu, Mihai Ralea, Tudor Vianu și actori mari. Mihai Popescu, de pildă, care fusese elevul lui Reinhardt m-a învățat că la un rol mare și dificil trebuie să-ți alegi 3-4 momente importante pe care să le faci în forță, restul poate fi mai jos, dar să nu trădeze logica personajului. Eu, la rândul meu, i-am învățat pe ei și George, totdeauna, așa a făcut.
Aveam însă și vizitele de control ale tovarășilor activiști culturali. Odată, în timp ce lucram "Bărbierul din Sevilla", intră Marcel Breslașu însoțit de un grup de tovarășe și fără "bună ziua", fără nimic, se așează pe scaune. Nicolae Bălțățeanu care stătea până atunci cam ca de obicei, precum "Gânditorul" lui Rodin și ne urmărea printre degete se ridică și spune: "Dragă Vlad, Sanda, George și Rauțchi voi știți că noi îl jucăm aici pe Beaumarchais, un scriitor francez, realist critic, care satiriza nobilimea și-l jucăm în scumpa noastră patrie Republica Populară Română", se întoarce spre comisie și se prezintă "Bălțățeanu". Au înlemnit tovarășii.
George mi s-a părut totdeauna un clovn tragic, nu un actor romantic, epic sau doar tragic cum îl vede Ciulei, de pildă. Avea o vorbire specială, întretăiată; avea culoarea cuvântului, plastica lui, pe care o schimba de la propoziție la propoziție. Între noi era o mare dragoste artistică, dar n-am mai apucat să lucrăm. El intrase pentru toată viața tocmai în teatrul din care fugise. Ultima noastră întâlnire a fost în 1991. În biroul meu de la "Odeon" (în timpul scurtei mele direcții), unde am plănuit să facem un spectacol. El își dorea să facă Shylock din "Negustătorul din Veneția". L-am găsit atunci foarte echilibrat, poate cu aceeași timiditate pe care a avut-o toată viața. Dar eu am plecat de la Odeon și...





Alexandru Repan


George Constantin

Memoria revistei „Teatrul"

COLEGIUL DE REDACȚIE
Camil PETRESCU (președinte), Simion ALTERESCU, Aurel BARANGA, Margareta BĂRBUȚĂ, Radu BELIGAN, Mihail DAVIDOGLU, Lucia DEMETRIUS, Dan NASTA, Irina RĂCHIȚEANU, Florin TORNEA, George VRACA.
Redactor-șef: Horia DELEANU

Myra IOSIF

...Frânturi

Cum să fac, brusc incitată de Florica Ichim, un salt înapoi cu 42 de ani în urmă și să evoc într-o pagină un crâmpei "de istorie", începutul "neuitatului an 1956" când a apărut revista "Teatrul"?

Un "flash-back" ca în orice piesă banală? (Din întâmplare, într-o după-amiază din toamna anului 1998, în casa lui Radu Beligan se aflau adunate câteva "personaje" - protagoniste sau secundare - din istoria dramaturgiei și a teatrului românesc. În jurul Danei Crivăț - Beligan - Lovinescu - turistă venită din Australia, conversau colegele mele din vechea revistră "Teatrul": Valeria Ducea, Maria Marin, era de față și Andreiana Fianu, "stâlp" al "României literare" și Any Toboșaru, partenera Dinei Cocea la fosta asociație a oamenilor de teatrul (A.T.M.), un actor al Naționalului revenit de la Paris, subsemnata sosită din Belgia cu un turneu al unei trupe din Mons, invitată la "Festingal" la Galați, și Florica Ichim, pasionata paznică a cultului și memoriei Teatrului Românesc... Dincolo de mondenitatea sau de deriziunea întâlnirii se puteau extrage semnificații, situații romanești și fișe documentare... Deci notele documentare. Lucram la *Tânărul Scriitor*, sus în mansarda unei case boierești de pe Bulevardul Ana Ipătescu care adăpostea toate redacțiile revistelor Uniunii Scriitorilor. Nu-mi plăcea ce făceam. Eram bolnavă de teatru. Tocmai terminasem "Filologia", licența mi-o dădusem cu "Teatrul lui Mihail Sorbul", publicasem o piesă într-un act "Dincolo de munți" (amatorii chiar o jucaseră), seară de seară mergeam la teatru, "filoxera", microbul planșelor mă atinsese... Dar nu cunoșteam pe nimeni din cei pe care-i admiram din întunericul sălilor de teatru, ieșeancă, născută în casa lui Miluță Gheorghiu și a Margaretei Baciu mă simțeam la nelalocul meu în Bucureștiul ciudat al acelor ani tulburi. Cineva mi-a șoptit - cred că Maria Marin, secretară "jos" la parter la "Viața Românească" și prietenă cu "șeful" meu Mihu Dragomir - că se va "scoate o revistă de teatru...". Foarte curând! Altcineva mă asigurase că Director va fi Camil Petrescu... Camil, nume magic. Nu realizam că era viu. Nu-l văzusem niciodată, dar ca toți studenții de la Filologie, de la "română" eram "camilieni", obsedați de Ladima, formula: "luciditate = dramă" era einsteiniană pentru noi, îl detestam pe Fred Lumânăraru, o căutam pe Doamna T... Tot mai febril reciteam pagini din Camil Petrescu și căutam o potecă spre casa lui... M-a ajutat să păsesc pe ea Ghighi (actrița Eugenia Marian), "mama fiilor săi" Ocu și Camil, seducătoarea Ghighi întâlnită în vară pe nisipul fierbinte al Mangaliei printre lumea bună și snoabă care savura sălbăticia dunelor și mizeria caselor cu lut pe jos din "Saint-Tropez"-ul nostru numit "2 Mai" sau Mangalia. M-am dus într-o după-amiază ploioasă de februarie pe străduța aceea îngustă, înfundată în Calea Dorobanților, Aleea Gaillac se chema mi se pare - la una din primele case, pe stânga. Am sunat, inima îmi bubuia! Ghighi m-a introdus într-o bibliotecă strivită de volume. Înghețasem. Camil Petrescu arăta cu totul altfel decât în închipuirea mea. Chircit de frig, într-un halat cenușiu, cu o tichiuță pe cap, numai ochii mari, albaștri sclipeau tăios, ironic.

- Domnișoară, spuse el ascultând rugămintea mea bâiguită, probabil formulată în mod ridicol.

- Sunt măritată, am șoptit eu, prostește. (Eram și însărcinată).

- Domnișoară, continuă imperturbabil Camil, eu nu pot hotărî nimic, n-am puterea, du-te la politrucul meu Horia Deleanu. Atât. Am plecat.

Nu-l cunoșteam pe Horia Deleanu, cică era redactor-șef la "Veac Nou", nu frecventam pe nimeni din misterioasa și inaccesibila lume a teatrului. Eram o ieșeancă măritată, și visam să plec de la "Tânărul Scriitor". Dar o știam pe Maria Marin, ea îl cunoștea pe Aurel Baranga și

t e a t r u l

ORGAN AL MINISTERULUI CULTURII ŞI UNIUNII SCRIITORILOR DIN R.P.R.

aprilie **1** 1956

Pag.

	Cuvînt de început	3
Camil PETRESCU	**Despre unele probleme: Obiectivitate-obiectivism**	6
Tudor VIANU	**Shakespeare şi Antropologia Renaşterii**	12
Andrei BĂLEANU	**Figurile învingătorilor**	19
Sorana COROAMĂ	**Trei răspunsuri la o întrebare**	23
Florin TORNEA	**Drumul spre Hlebnikov**	28
G. CIPRIAN	**Un mare artist**	33
Lucia STURDZA-BULANDRA	**Spicuiri din viaţa mea în teatru**	35
———	**Notţara în scrisori şi documente**	46

DISCUŢII

Horia LOVINESCU	**Aripile cresc în văzduh**	50

PUNCTE DE VEDERE

Ion FINTEŞTEANU	**Ştiinţă sau empirism?**	52
Margareta BĂRBUŢĂ	**Scrisoare către un director de teatru**	57
Ion ŞAHIGHIAN	**Viena 1955**	61
Valentin SILVESTRU	**Pagini de block-notes dintr-o călătorie în U.R.S.S.**	67

CRONICA

Horia DELEANU	**Confruntări pasionante**	75
	Ion D. SÎRBU — Drama familiei Kovacs; **Florian POTRA** — Neajunsurile monocromiei; **Ştefan Aug. DOINAŞ** — O temă majoră, o realizare minoră; **Maria VLAD** — O simplă fată sovietică; **Mihail RAICU** — Roluri remarcabil realizate; **Al. POPOVICI** — Altfel de eroi . . .; **H. DEL.** — „Gîndirea ştiinţifică" nu a fost descoperită.	76
	Clar — obscur	93

chiar începuse să lucreze în secretariatul viitoarei reviste. "Mița" m-a ajutat să intru în biroul lui Horia, "Bubi" Deleanu. Urcasem pe scările impunătoare de la etajul unei clădiri de pe Calea Victoriei. (Pe atunci, Casa Scriitorilor, încă nu funcționa vis-a-vis). La parter se afla un Teatru de Revistă. (Mi se pare că azi e un cazinou). Nu-mi amintesc decât foarte vag cum a decurs întrevederea, eram timidă și stânjenită, știu că m-am rugat să "intru" în redacție pe orice post, chiar de corector. Am fost angajată la secția "Scrisori".

Peste o zi sau două am făcut cunoștință cu redacția. Mi se părea că erau doar bărbați. (Azi, în critica de teatru, "al doilea sex" predomină.) În pofida stării mele buimace (copilul mă lovea în pântec, mi-era rău) îmi amintesc limpede, în primul rând pe Ștefan Augustin Doinaș, cu paltonul negru, chipul lui negricios, cu negi pe față și zâmbetul malițios (mi se șoptise că soția lui, balerina Irinel Liciu, se afla la Moscova); apoi pe Florian Potra, Pucci, cu părul cârlionțat, maniere distinse și accent straniu (italian!) (mi se șoptise că soția lui, Maria Comșa, juca la Naționalul clujean). Izolat, la o masă, cufundat între manuscrise, singurul care scria - în timp ce toți alții conversau - se afla Florin Tornea: o figură ascetică, gravă, cu ochi imenși, adânci și triști, părea venit din altă lume și cufundat în ea. (Mai târziu cineva din redacție a lansat o formulă: Bubi Deleanu citește o prefață sau o pagină și din ea scoate apoi trei cărți. Ca să scrie o pagină, sau o prefață, Tornea citește zece cărți). Gălăgios, gras, bonom, jovial, numai zâmbet, se învârtea printre toți Alecu Popovici și brusc m-am simțit "acasă". Alecu era din Iași, soră-sa Cristina mi-a fost colegă la școală, mamă-sa farmacistă, colegă cu tata; frica mi se topise.

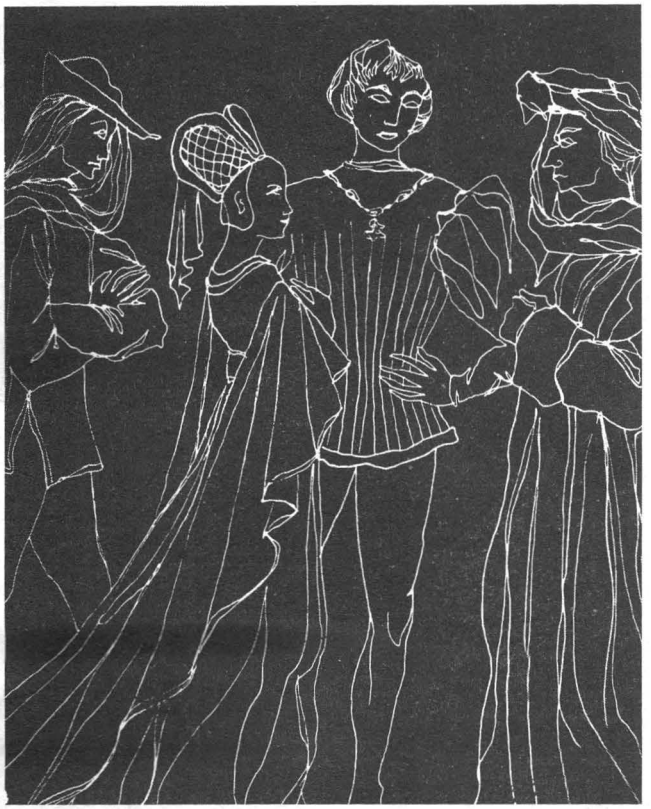
Apoi din aburii memoriei revăd la masa "secretarei șefului" silueta plinuță, părul blond platinat, unghiile roșii ale Ninetei Ralea, figura țeapănă a unui domn distins, flegmatic, cultivând stilul britanic, tehnoredactorul Ion Cincu, silueta ușor strâmbă, chipul ciudat de o fascinantă frumusețe al lui Trixie Beatrice Stoica, traducătoare din toate limbile europene... și poate alții. În primul număr, apărut mi se pare în mai, am semnat cu inițialele M.I. "Răspuns cititorilor"... Pluteam de fericirea de a face parte dintr-o adevărată redacție, cu oameni de valoare... Lucram la o revistă a cărei copertă era desenată de arhitectul și scenograful Toni Gheorghiu (dar se șoptea că e bolnav și că va fi operat în Suedia). Eram și naivă și mândră că în colegiul de redacție, dedesubtul numelui lui Camil Petrescu, figurau printre alții: George Vraca, Radu Beligan, Dan Nasta, Irina Răchițeanu-Șirianu, Liviu Ciulei și alții...

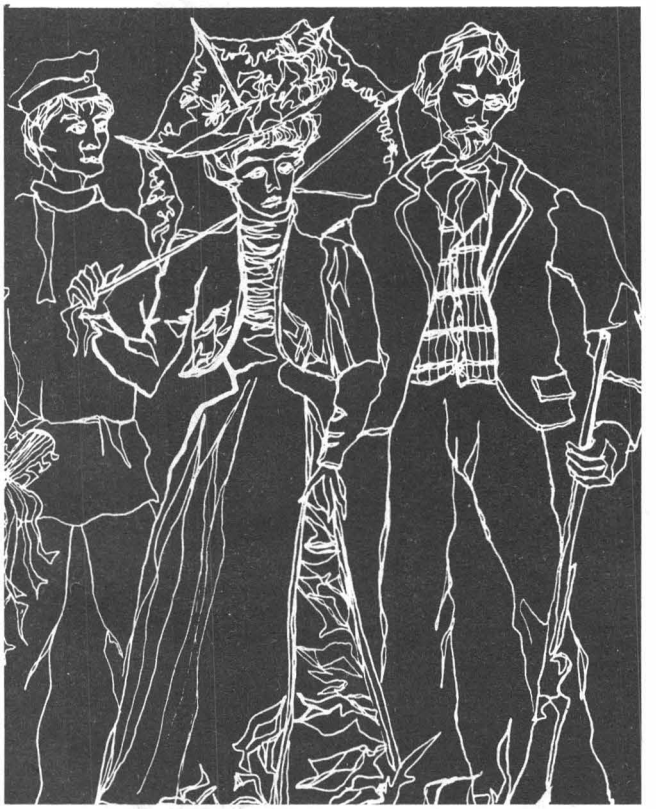
Redacția și-a mutat apoi sediul pe strada Batiștei, nu departe de Casa Prieteniei Româno-Sovietice. A venit toamna. În nr. 5 din octombrie am semnat prima oară cu numele întreg, un articol "Unde este comedia". A venit apoi noiembrie, atunci în aceea lună, s-a născut fiul meu Alexandru și a izbucnit revoluția maghiară și drama zilelor ce-au urmat.

Când m-am întors în redacție, am aflat că Ștefan Augustin Doinaș a fost arestat, la fel și I.D. Sârbu, "Garry" proaspăt angajat. Au apărut alți redactori, Mircea Alexandrescu, un bărbat brunet, frumos, foarte smead, totdeauna cu o cravată neagră, din lână tricotată, englezească. Subțire, rasat, cu un aer distant, rezervat, a trecut meteoric și Alexandru Paleologu. Camil Petrescu a murit. Redacția s-a mutat pe Sărindari, pe str. Constantin Mille și acolo a rămas sediul până la cutremurul din martie 1977. Apoi Horia Deleanu a plecat. A venit Traian Șelmaru... A plecat. A venit Radu Popescu. A plecat. A venit Theodor Mănescu. A plecat. A venit.... Și câte strălucite generații de redactori și colaboratori: Valeria Ducea, Emil Riman, Virgil Munteanu, Ana-Maria Narti, Ileana Popovici, Sammi Massler, Irina Vrabie, Ileana Muncaciu și mai târziu Monica Săvulescu, Victor Parhon, Cristina Dumitrescu. Au colaborat, s-au format Corina Șuteu, Alice Georgescu, Irina Coroiu, Titel Paraschivescu, Ionuț Niculescu, Marian Popescu... Nume scoase la întâmplare din sacul găurit al memoriei.

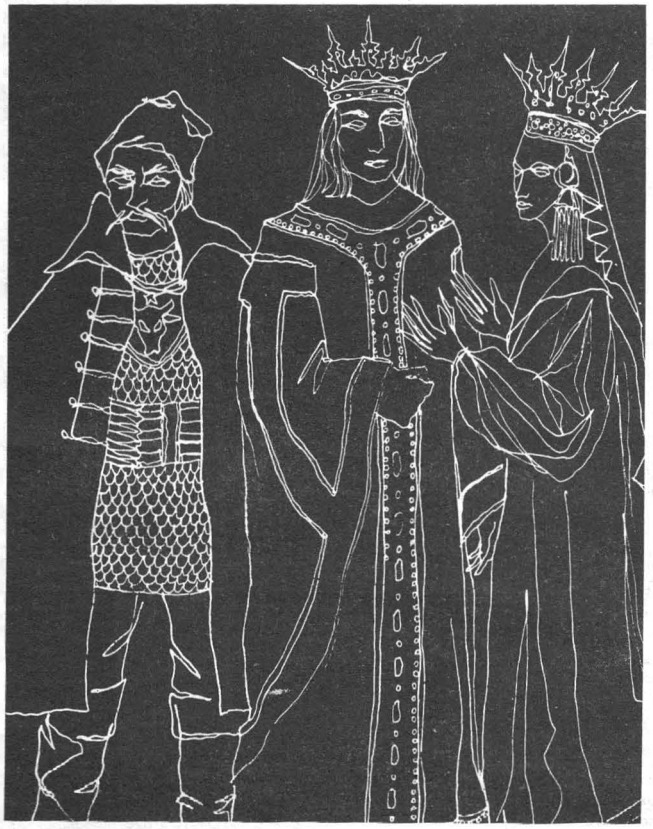
Am lucrat, am scris la revista "Teatrul" până în luna ianuarie 1985. Atunci am plecat în Belgia. Modestia scribilor e necesară. Ce rămâne din efemera artă a teatrului altceva decât mărturia scrisă, altădată și imagine video, captată azi pe casete?

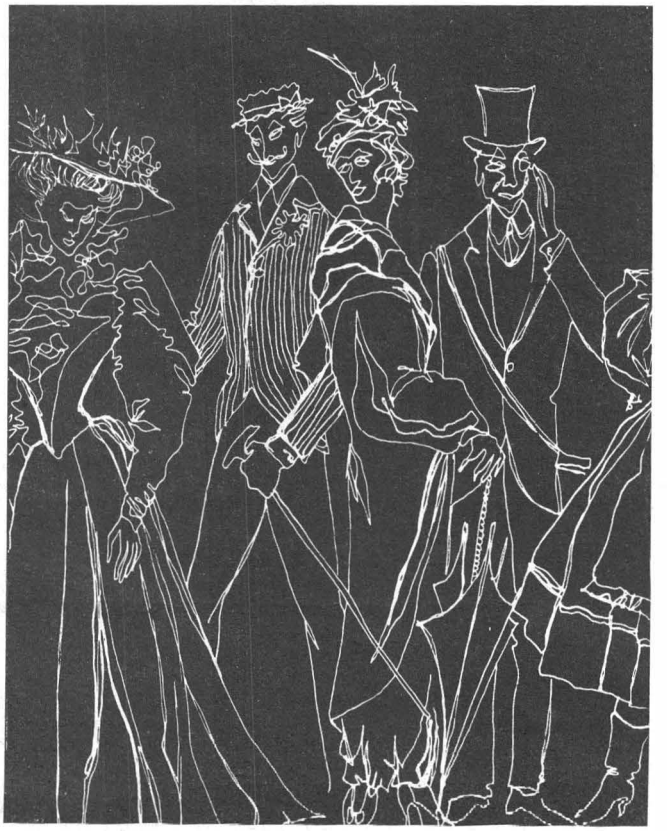
Memoria revistei „Teatrul"





Din primele coperți ale revistei Teatru desenate de Toni Gheorghiu





1 Constantin Drăgănescu, Constantin Ghenescu, Florin Zamfirescu, Doru Ana – în „1794“

2 Dana Dogaru și Cristina Toma în „Viforul“

3 Magda Stief în „Livada de vișini“

4 Cornel Scripcaru și Victor Rebengiuc în „Petru“

5 Radu Beligan în „Azilul de noapte“

6 Ioana Flora în „Prințul din lacrimă“

7 Luminița Gheorghiu și Vlad Zamfirescu în „Tacâmuri de pui“

8 Claudiu Bleonț și Pompiliu Ștefan în „Crima din strada Lourcine“

9 Scene din „Orestia“

10 Scene din „Orestia“

11 Marcel Iureș în „Richard II“

12 Oana Pellea și Dorina Lazăr în „O noapte furtunoasă“

13 Valeria Seciu în „Lungul drum al zilei către noapte“

14 Oana Pellea și Marcel Iureș în „O noapte furtunoasă“

Albumul color al revistei TEATRUL azi

ISBN 1220-1676